RAÚL ZURITA

Ensayos reunidos



Índice

a Pedro Medrano Rojas
in memoriam

ZURITA: UN ATEO QUE CREE EN DIOS

Carlos Peña

«El lenguaje es el conjuro que levantan los hombres frente a la muerte», se lee en uno de los ensayos reunidos en este libro. Y en esa frase Raúl Zurita resume la entera condición humana. La muerte como el límite que confiere significado a la experiencia y, a la vez, el abismo frente al que retrocedemos mediante las palabras: «la primera respuesta frente a ese hecho absolutamente inconmensurable, incomprensible, atemorizante, es el poema».[1]

Si hay algo que caracteriza la escritura de Zurita —sus espléndidos poemas o los notables ensayos aquí reunidos—, es la conciencia extremadamente agudizada del tiempo; pero no del tiempo como duración, sino del tiempo como pérdida, como carencia, como una experiencia que siempre llega tarde, como ocurre, por ejemplo, en su novela autobiográfica *El día más blanco* o en el extraordinario *Zurita*, donde el padre queda constituido desde la experiencia de su falta o de su ausencia.[2] En otras palabras, uno de los rasgos que asoma en cada una de sus líneas no es la índole destructora del tiempo, sino su condición significante y, por eso mismo, paradójica: el tiempo arrebata la experiencia —arrebata al padre, la utopía redentora, el amor—, pero al arrebatar cada una de esas cosas, lo sabe bien Zurita, paradójicamente las constituye. La sintaxis quebrada de sus versos, el prosaísmo rítmico que a veces posee su escritura, la extraña sonoridad poética de su prosa que se aprecia en estos textos, las imágenes sorprendentes que hacen refulgir en el lector experiencias hasta ese momento desconocidas e ignoradas, hacen de Zurita un poeta en el sentido más estricto de esa palabra cuya raíz griega, *poiesis*, significa el acto de traer algo del no ser al ser, de la nada, por decirlo así, a la existencia.

En el ensayo «¿Para qué poetas en tiempos de penuria?», Heidegger

intenta dilucidar lo que le parece a él es la esencia de la poesía. ¿Por qué la poesía puede importar, pregunta allí Heidegger, si vivimos en tiempos en los que la técnica y el apetito de lo útil parecen inundarlo todo? ¿Para qué, en suma, poetas en tiempos de penuria? La respuesta que el autor de *Ser y tiempo* da a esa pregunta es sorprendente: el poeta, sugiere, sienta los fundamentos de una época. Los seres humanos, aunque prefiramos olvidarlo, vivimos presos del lenguaje. Qué sean las cosas y cómo sean, depende del significado que les confiramos al tratar de forma cotidiana con ellas, y es por esto que el lenguaje abre un mundo: establece un fondo de significaciones y de sentido al trasluz del cual la experiencia se constituye como tal. Los límites del lenguaje —enseña la poesía— son los límites de mi mundo. Sin ese fondo de significaciones, sin ese telón de significados, podríamos decir, la experiencia simplemente no existiría y viviríamos en medio de una planicie tosca y mustia en la que daría lo mismo tanto la caída de una piedra como el asesinato de un niño. Pues bien, la poesía —esa poesía podríamos decir inaugural, esa que de vez en cuando nos deja con la boca abierta— funda un mundo por la vía de esparcir significaciones que sin ella simplemente no existirían. La poesía, puede decirse sin exagerar, trae a la presencia e instala en el mundo cosas que, sin ella, veríamos sin ver. Por eso las cordilleras, las playas o los acantilados de Chile se revelan o se instituyen gracias a la palabra de Zurita y por eso la pregunta de Caín —Caín, ¿dónde está tu hermano?— o la orden que recibió Abraham —anda y mátame a tu hijo— son también, gracias a la poesía de Zurita, la pregunta que formulamos o la orden que alguna vez recibimos.

Raúl Zurita es un ejemplo excelso de esos rasgos de la poesía y por eso es en la actualidad uno de los grandes poetas de la lengua, uno de esos escritores que, mediante la palabra, han logrado configurar nuestra propia experiencia.

Las líneas de estos ensayos, al igual que su poesía, están todas atravesadas por la convicción de que un individuo es, al mismo tiempo, todos los demás y que hay acontecimientos y desafíos radicales —como recordábamos, la pregunta que se dirigió a Caín, la orden que recibió Abraham— que, por debajo de las vicisitudes que lo configuran, muestran la dificultad y los desafíos de la existencia. En

este sentido siempre hay en las líneas de Zurita algo de las epístolas de Pablo, quien instaba a vivir en alerta, en estado de cuidado, puesto que los desafíos del propio existir irrumpen, cuando menos lo esperamos, «como un ladrón en la noche».

Y en estos ensayos Zurita pone de manifiesto, además, que es un poeta extremadamente lúcido acerca de la índole del quehacer poético.

Desde el momento en que con apenas dos o tres versos publicados apareció en el panorama de la poesía chilena, Zurita llamó la atención y de ahí en adelante dejó a casi todo el mundo con la boca abierta porque hablaba de cosas sorprendentes e insólitas y de una manera que ponía al lector casi estupefacto: vacas y pastizales en «Áreas Verdes», el desierto de Atacama en *Purgatorio*, las playas y cordilleras de Chile en *Anteparaíso*, los acantilados en los que espera la muerte en *Zurita*, y todo ello con una sintaxis más o menos enrevesada y retorcida, pero sorprendentemente apelativa. De una manera que no acaba de impresionar, quien lee alguno de esos libros principia a ver —como alguna vez anotó el crítico Ignacio Valente— cosas que antes no había visto, y a leer los versos de Zurita como si en ellos se recogieran cosas extrañamente familiares que, sin embargo, se nos revelan casi por primera vez. La experiencia amorosa que suspende la historia («ríanse a mandíbula batiente porque ella y yo nos hemos encontrado») y las resonancias bíblicas y terribles del acontecer político («anda y mátame a tu hijo»), son, me parece a mí, dos buenos ejemplos de esa rara virtud que posee la poesía, y que la de Zurita exhibe en grado sumo: la virtud de crear o abrir un mundo mediante la palabra.

El autor es plenamente consciente de ello: el poeta concebido no como un pequeño Dios sino como un sujeto menesteroso que intenta huir de esa condición suya mediante la palabra poética.

La palabra poética, en efecto, se caracteriza en lo que ella tiene de más íntimo por la búsqueda de una plenitud que se rehúsa. Cuando se la emplea o se la ejercita, no se la emplea o ejercita para comunicar o describir un conjunto de cosas que le preexisten y que están allí desde antes que la palabra se pronuncie, sino que la palabra poética, cuando es genuina, tiene la rara y extraña virtud de abrir o crear un mundo allí donde antes no lo había. Basta recordar la poesía de Zurita para

advertirlo. Quien lo lee por vez primera se sorprende. Su poesía está llena de acantilados, vacas, pastizales, cordilleras, olas. Siempre ha habido, por supuesto, esas cosas en nuestro derredor. Hay las vacas y los pastizales, las cordilleras, el desierto y los acantilados de los cuales habla la poesía de Zurita; pero esas cosas sumadas o por sí solas no logran configurar un mundo: ello sólo ocurre cuando ese conjunto de cosas, o cualesquiera otras, se organizan por decirlo así en torno de un sentido que le viene dado por la palabra del poeta. El sentido que la poesía es capaz de insuflar a las cosas no es, sin embargo, un sentido único o garantizado, uno que nos confiera seguridad ante el mundo, sino que es exactamente al revés: el sentido en cuyo derredor la poesía hace surgir el mundo muestra toda la fragilidad que lo constituye y por eso la buena poesía, y Zurita es el mejor ejemplo de ello, incluso en sus momentos de mayor alegría o exaltación, tiene un inevitable sabor a pérdida, siempre nos recuerda que las cosas tienen sentido para nosotros sólo para que así podamos algún día añorarlas y echarlas en falta. En Zurita se encuentra la lección de la cruz: el significado se constituye desde el dolor. En este sentido, toda la escritura de Zurita —incluso la que posee la forma del artículo o del ensayo como los que este libro recoge— es poesía. Los sentimientos básicos de los seres humanos, la alegría y también la tristeza, se erigen sobre esa experiencia fundamental de saber que, tarde o temprano, cada uno de nosotros, la experiencia que tenemos o las cosas que vemos o estimamos irán a pérdida.

De ahí entonces que la poesía de Zurita —y lo que para él aparece como la mejor poesía, según explica en estos ensayos— se encuentre ligada de manera indisoluble al desgarro y al dolor.

Porque si hay algo que caracteriza a la palabra es su condición de promesa, que nos seduce y a la vez nos defrauda: es el esfuerzo por decir lo indecible, lo inefable, por asomarse a una realidad que nos excede y que nos es imposible abarcar. «La poesía es el intento, quizás el más desesperado, por modificar lo real y otorgarles a los hechos la compasión o el hondor que los hechos en sí jamás tienen».[3] El esfuerzo de estirarnos hacia esa realidad que no podremos alcanzar es la poesía. Y las palabras que tejemos son —apenas— el purgatorio:

> ese amor que nos revienta, que nos arrasa, es lo que podemos llamar el

> «paraíso» de toda poesía. Entre ambos extremos nos resta el «purgatorio» de las palabras o, lo que es lo mismo, el largo itinerario de una cura: aquello que los hebreos llamaron la historia de la salvación.4

Pero no se crea que esa historia de la salvación —la magnífica forma en que Zurita describe nuestro esfuerzo por expresar y conformar la realidad mediante la palabra— es simple espiritualidad. Por el contrario, ella está llena de materialidad, como lo sugiere al examinar la relación que media entre la poesía y el nuevo mundo:

> En cada párrafo de los primeros escritores de estas tierras —en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en la *Primera nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala o en *La Araucana* de Alonso de Ercilla— están ya contenidas las condiciones presentes de nuestra habla; y la endémica incapacidad de estos países para edificar proyectos sociales permanentes no es ajena a esa relación traumática con nuestra propia lengua. Singularmente, el primer acto con que aquí se instala esa lengua es el de un entierro.5

Todos los ensayos de este libro están atravesados, empapados debiéramos decir mejor, por esa intuición: la sospecha de que la poesía muestra la condición humana, la promesa que la ilumina y el momento que la defrauda.Toda la literatura expresaría la ambigüedad de la condición humana. En este sentido, la literatura sería siempre la misma y la intertextualidad inevitable, salvo por un detalle: en la diferencia entre los textos se expresa la duda que configura a los seres humanos, la inevitable duda de quien se estira hacia algo que anhela pero que, al mismo tiempo, no conoce:

> La mínima vacilación, esa diferencia que marcan Esquilo y las *Electra* de Eurípides y de Sófocles frente al asesinato, dibuja la similitud fundamental de todas las escrituras entre sí, de toda creación literaria, mostrándonos de paso que hay una incandescencia, un fulgor, un color aún no reflejado. Es el vislumbre de un universo donde, casi como una lección o un reproche, la literatura ya no será necesaria porque los hombres —Orestes, Electra, Agamenón, Egisto, Clitemnestra, Hamlet y esas secuelas de ellos que somos todos nosotros—, todos los seres humanos en general, habrán resuelto y ya para siempre la duda: habrán resuelto no matar.6

Para Zurita la poesía —la creación literaria— no está centrada en el

yo, no equivale al despliegue de lo que se ha llamado la función emotiva del lenguaje, sino que ella cuando alcanza las máximas alturas es una expresión del lenguaje mismo o, si se prefiere, de la totalidad de la experiencia humana que en el lenguaje se condensa y coagula.

Esta idea vuelve una y otra vez en los ensayos reunidos en este volumen mostrando que Zurita es, como pocos, un poeta consciente de lo que a través suyo se expresa. Al comentar, por ejemplo, los *Cuadernos de Temuco* de Neruda (publicados por Víctor Farías), repara en el hecho de que el poeta nunca los quiso publicar a pesar de que ellos mostraban talento y juzgados por la medida de la edad de quien los escribía, pudieran parecer notables. Lo que ocurre entonces es que esos cuadernos muestran la distancia inconmensurable que media entre la subjetividad de un hablante, el joven Neruda en este caso, y el misterio de que es portadora la poesía concebida como la palabra que hurga en lo humano a pesar de que casi siempre sale con las manos vacías:

> un poeta no es más que una disposición, un estar disponible para que la poesía (o como diablos quiera esta época atroz llamarla) tome la voz y ocupe en concreto un cuerpo, un tono, unas palabras.Y serán exactamente ese tono, ese cuerpo, esas palabras. No existen los poemas malos, lo único que existe es esa arrobadora, incomprensible, demencial compasión por los actos y sucesos humanos que se denomina el poema. Eso es lo que son las obras maestras de Pablo Neruda y lo que no pudieron ser estos cuadernos.[7]

Esa idea del poeta como disposición sería la que aparece en la obra de Nicanor Parra, en la que no es el poeta quien habla sino el lenguaje el que se revela a través suyo. El lenguaje es un *Otro* que nos constituye, portador de vida propia y en vez de ser un instrumento de expresión del hablante o de quien escribe, se expresa a través de él. El poeta, por decirlo así, escucha y repite lo que dice ese *Otro* que, por debajo de la estructura de clases, las diferencias étnicas y las distancias, nos constituye:

> Parra apela de ese modo a la democracia irrecusable del habla, a su propiedad comunitaria y compartida. La eliminación de las jerarquías del habla, junto con liberar toda la potencia creativa del lenguaje, todo su poder

> desacralizador y a la vez *encantatorio*, nos hace ver un terreno común donde los seres humanos, al igual que sus palabras, carecen de jerarquías y por ende son profundamente iguales.[8]

Pero de todos los ensayos de este libro, quizá el dedicado a Eduardo Anguita sea el que revela de forma más flagrante, y es probable que de manera involuntaria e inconsciente, esa idea que Zurita tiene de la poesía, esa vocación que lo consume. «No existe ningún poema escrito en nuestra lengua —dice allí— que pueda prescindir de Dios y del mito cristiano de la resurrección, que eso es absolutamente independiente de las creencias o certezas de la persona civil que escribe».[9] No es esa una confesión de fe sino una descripción de la forma en que la poesía, la verdadera poesía, se encuentra atada a la problematicidad de la propia existencia. *Venus en el pudridero*, el magnífico poema de Anguita, sería el esfuerzo por mostrar el derecho y el revés de la condición humana y, de esa forma, el intento de contar con una lengua donde Dios, o aquello que los hombres y las mujeres experimentan cuando se asoman al abismo de la noche oscura, ya no sea necesario. Ese poema es así:

> uno de los intentos más extremos que las palabras han levantado para rebelarse contra el Dios que las gobierna y poder ser ellas en sí mismas la eternidad, el tiempo, la vida y la muerte, y extirpar así a ese Dios del horizonte de las lenguas humanas.[10]

Hay pocos poetas más conscientes de la índole de su quehacer que Raúl Zurita, alguien que escribe una poesía de rara y sorprendente lucidez, capaz al mismo tiempo de intuir el lugar que ella posee en nuestra existencia, y por eso este libro puede leerse como una reflexión del sitio que las palabras poseen en la condición humana y también como una confidencia del poeta Zurita acerca de sí mismo, del dolor que lo constituye y que su poesía ha logrado, extrañamente, transmutar en alegría y en esperanza no sólo para él sino para todos quienes hacen la experiencia única de leerlo.

POESÍA Y NUEVO MUNDO

Por mí se va en la ciudad doliente.
Por mí se va en el eterno dolor.
Por mí se va tras la perdida gente.
La justicia movió a mi alto constructor,
me hicieron la divina potestad,
la gran sabiduría y el primer amor.
Antes de mí nada creado se encuentra
sino lo eterno y yo eterno duro.
¡Dejen toda esperanza ustedes que entran!

Está allí, trazada en la entrada del infierno, en el tercer canto de la *Divina comedia*, pero como la deriva humana pareciera complacerse en lo más desolado de la ficción, esos versos han terminado por pertenecerle más al mundo que al poema. Desde el punto de vista de la erudición histórica probablemente no es más que un sentimentalismo, pero al recordar algunos de los episodios de la conquista de América he llegado a imaginarme que fue esa inscripción, más incluso que los mismos barcos españoles, la que precedió la llegada de Europa a estas tierras. En esa sentencia, el infierno dice de sí que antes no hubo cosa creada sino la eternidad y que, por tanto, ella es anterior a la creación del hombre y a la idea misma que le da sentido: el pecado. Esta paradoja encarna una cima de fatalidad que ha encontrado y sigue encontrando en los resumideros de nuestra historia su más desgarradora resolución. En el otro extremo, hacia el final del «Paraíso», Dante alcanza a vislumbrar a Dios y se da cuenta de que tiene el color del rostro del hombre, no de una cara en particular, sino el color de la faz del humano. Más allá queda la plenitud de lo inenarrable y el poema termina con la visión de las estrellas movidas

por el amor. Insistiendo en ese sentimentalismo fuera de moda, también me ha parecido ver allí el anuncio del final de toda conquista.

En realidad, es la misma paradoja: los poemas arcaicos, tanto las primeras épicas como los profetas hebreos, habían ya entrevisto esa sombra de lo sacro que excede lo expresable, pero es con el *Edipo en Colono* de Sófocles, antes que con el cristianismo, cuando esa presencia alcanza el fulgor de la redención. Es la muerte de Edipo: nadie ha sufrido tanto y, como en un sueño, su fin contiene, al menos potencialmente, la frase más hermosa que jamás se haya escrito: «Y tenía en su rostro una expresión tal de paz y de dulzura que ningún mortal podría describirla».

Su muerte misma es entonces una epifanía, y lo que se nos dice de ella es que no hay palabra alguna para describir esa expresión de paz y de dulzura. Nunca nadie desde este lado de las palabras había llegado a ese albor de lo que ya está más allá del lenguaje. Luego, entre la belleza incolmable de esa redención y las estrellas dantescas aparecerán los testamentos bíblicos, Platón, la patrística, y el rigor de lo indecible irá poco a poco encontrando en el Viejo Mundo sus espejismos y encarnaciones concretas. Descendientes tardíos de esas encarnaciones hoy sólo pueden hablarnos a través de mitos e imágenes. Su elocuencia radica en que son las experiencias reales las que, de tanto en tanto, nos hacen volver a esas viejas imágenes en un retorno que es también una paradoja: el regreso al Nuevo Mundo, a un mundo que aún no nace.

Es el vislumbre de lo no dicho, de un corazón sin palabras atascado en el centro mismo de la vida. En rigor, cualquier persona que haya experimentado alguna vez un sentimiento extremo de dolor o de angustia conoce ese corazón y sabe que hay cosas que jamás tendrán acceso al lenguaje, que nunca podrán alcanzar el umbral de las palabras, porque expresar es ya, al menos, oír el eco de la propia voz que responde. Porque el sufrimiento no tiene respuesta, y quien logra desde allí decir lo que le sucede es alguien que, aunque sea en el límite de la precariedad, ya ha optado por vivir. Sin embargo, análogamente, como en la paradoja del infierno, aquello que nunca llegará a las palabras, que jamás tendrá una expresión de ellas, constituye la base, el soporte de cualquier habla. Esa mudez innombrable entonces, eso

que jamás podrá ser dicho, es lo que podemos llamar el «infierno» de toda poesía.

Pero cualquiera que haya tenido también una experiencia absoluta de amor, de ese encuentro infinito frente al otro, sabe de igual modo que cualquier cosa que se diga en ese instante —los perpetuos te amo o te adoro— está de más; sobra como las excrecencias de un estado de comunicación lamentable donde los treinta mil años que llevamos intercambiando gruñidos, gestos, palabras, se revelan como la historia del malentendido. Simétricamente, entonces, aquello que excede para siempre todo el lenguaje, ese amor que nos revienta, que nos arrasa, es lo que podemos llamar el «paraíso» de toda poesía. Entre ambos extremos nos resta el «purgatorio» de las palabras o, lo que es lo mismo, el largo itinerario de una cura: aquello que los hebreos llamaron la historia de la salvación.

Herederos de esa historia, nos ha tocado a nosotros también ser la memoria viva de su condena. Los hispanoparlantes de este continente hablamos una lengua que guarda de una u otra forma en cada palabra, en cada giro, en cada una de sus letras el recuerdo de las condiciones en que esa lengua se impuso. Hablar es siempre hacer presente una historia, y ello no es privativo de nosotros; sin embargo, lo que particulariza lo sucedido en estos territorios es que la magnitud de esa imposición y sus consecuencias hicieron del mundo *otro* mundo que no tiene parangón en la historia humana. En los países americanos de habla castellana ejercer el lenguaje es repetir de manera constante las marcas que significaron la implantación de ese idioma entre nosotros. La historia que hemos ido levantando comienza así con un arrasamiento, y será la escritura la que vuelva siempre a ese origen. En cada párrafo de los primeros escritores de estas tierras —en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala o en *La Araucana* de Alonso de Ercilla— están ya contenidas las condiciones presentes de nuestra habla; y la endémica incapacidad de estos países para edificar proyectos sociales permanentes no es ajena a esa relación traumática con nuestra propia lengua. Singularmente, el primer acto con que aquí se instala esa lengua es el de un entierro. Tanto en los primeros balbuceos del castellano de Guamán Poma (quienquiera que haya

sido), como en la magnificencia estilística del Inca Garcilaso, se muestran mundos colapsados, universos ya vueltos abstracciones, idealizaciones tardías, pero lo que se presenta sobre todo son muestras concretas.

Así, Garcilaso cierra cada capítulo de la *Historia general del Perú*, la segunda parte de sus *Comentarios reales*, con la narración de la muerte trágica de uno de los participantes en la guerra de la Conquista, y la obra termina con el relato de la ejecución del último descendiente del trono inca en la ciudad del Cuzco. El cortejo que avanza hacia el patíbulo está encabezado por un funcionario que enuncia a viva voz las culpas por las que se le condena a la muerte. Al escucharlo, el inca le pide al fraile que lo acompaña que le traduzca pues no entiende el castellano, la lengua bajo la cual lo van a matar (el capítulo es en sí impresionante, porque morir es siempre morir por razones expresadas en una lengua que no entendemos). Esa muerte reúne todas las muertes ocurridas por la lengua que hablamos y transforma la totalidad de los *Comentarios reales*, cada relato del antiguo esplendor incaico, cada detalle de sus templos, de sus construcciones, de sus costumbres, en los ornamentos fúnebres de unas exequias. Pero esas exequias serán, sobre todo, una condición futura, y la ejecución relatada por Garcilaso significará también, trescientos años más tarde, el sacrificio de los poemas de César Vallejo.

Paralelamente al Inca Garcilaso, Felipe Guamán Poma de Ayala (hoy está en fuerte discusión su identidad, pero eso cuenta para la iconografía de los nombres y de la historia, no para la poesía) recorre, en las postrimerías del 1500, el mundo andino escribiendo su *Nueva corónica y buen gobierno*, conocida también como *Carta al rey*, y en la cual le propone al rey de España la instauración de un orden nuevo que reconciliaría definitivamente los dos mundos: el incásico y el español. La inmediata pérdida y olvido de esa carta describe concreta, exactamente, el suicidio que trescientos sesenta años después cometerá José María Arguedas. El autor de *Los ríos profundos* y de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (que contiene un diario donde relata paso a paso el proceso que lo lleva al suicidio) muere el 28 de noviembre de 1969 de un pistoletazo en la sien por las mismas razones que hicieron que esa obra no llegara jamás a ningún rey y que, en cambio, fuese

descubierta recién tres siglos más tarde entre los archivos de una biblioteca de Copenhague. Ningún mundo fue reconciliado, ni para Arguedas, y somos nosotros entonces los destinatarios de esa misiva. Al leerla, el lector es el monarca español. Al no atenderla repetimos la misma incomprensión, es decir, volvemos a condenar a Arguedas al suicidio y nos transformamos en los testigos cómplices de un doble asesinato.

Pero es en el origen de nuestra poesía donde esta empresa de rescate y sepultura encuentra su referencia más explícita. Son los cantos XX y XXI de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Allí, el poeta cuenta cómo una noche, de guardia después de una batalla con los araucanos —estos habían sido derrotados y el campo estaba cubierto de cadáveres—, ve deslizarse una sombra entre los muertos. En el momento en que va a descargar su espada se da cuenta de que es una mujer; su nombre es Tegualda y se encuentra allí buscando los restos de su amado Crepino.

Su primer impulso es matar; sin embargo, escucha su historia y finalmente es él mismo quien le entrega el cuerpo para que ella pueda llevárselo y enterrarlo junto a los suyos. La grandeza de este acto matricial, arquetípico, ya presente en la *Ilíada* y que cruzará el arco completo de las obras que se escribirán en nuestro continente, radica en que es el poeta mismo, Ercilla, el que permite realizar el acto del entierro. De allí en adelante la misión del poeta no será otra que la de darle sepultura, a nombre de sociedades que no han querido o no han podido hacerlo, a toda esa fila interminable de cuerpos que, caídos, victimizados, arrasados por y en la lengua que nosotros hablamos, continúan deambulando en el eje de nuestro idioma sin encontrar siquiera la sanción de un entierro. Tanto *La Araucana* como las obras del Inca Garcilaso y de Guamán Poma sintetizan una enorme literatura augural, representada por los cronistas y por los primeros escritores nativos, iniciando así nuestra pertenencia a este mundo. Por ellas un tipo de hombre en particular opta por su habla y comienza el itinerario de su cura. Lo que debe ser curado es la herida irredenta: la muerte sin exequias. Desde Garcilaso y Guamán Poma, entonces, hasta Vallejo y Arguedas; desde Ercilla hasta Neruda; desde los cronistas españoles e indígenas de la Nueva España hasta Fuentes, Rulfo o

García Márquez, el recorrido de toda nuestra literatura ha mostrado las huellas de un idioma en que cada uno de los hablantes busca su salida en la promesa del Nuevo Mundo. Cada generación de escritores ha representado así una muerte y un renacimiento, enterradores de las víctimas al mismo tiempo que sacrificados ellos mismos al vislumbre de un sueño que no está. Pero son las obras de tres poetas —César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda— las que con mayor fuerza revelan el doblez del sacrificio y la redención.

Tanto *Trilce* de Vallejo como *Altazor* de Huidobro y las «Alturas de Macchu Picchu» de Neruda constituyen los momentos más amplios desde donde se pueden entrever las señas de un futuro posible. Cada uno de ellos es un modo de padecer y revelar un idioma y cada uno de ellos encarna, también, un modo de hablar de nuestro continente. Leerlos es hoy, antes que todo, curar la herida de una lengua, reunir de nuevo sus fisuras y volver a levantar, desde las fosas de las palabras, la promesa despojada del Nuevo Mundo. La poesía de César Vallejo es el testimonio más extremo y profundo que la literatura hispanoamericana ha dado de ese despojamiento. En el poema *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo ve de forma textual «la letra en que nació la pena»:

> Si cae —digo, es un decir— si cae
> España, de la tierra para abajo, [...]
> ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
> Hasta la letra en que nació la pena!

Lo que nos está diciendo entonces es que, en estas tierras, la historia del dolor es inextirpable porque este se encuentra incrustado en las partículas mismas del idioma impuesto. Al escribir en castellano, Vallejo dio cuenta de ese derrotero y del desgarro radical que significa actuar en una lengua que es la única que se posee, y a la que, por tanto, se le tiene gratitud, pero que simultáneamente es el origen del aniquilamiento y de la muerte en vida a la que han sido condenados tantos. Su sufrimiento es entonces la historia, y su libro *Trilce*, el máximo testimonio de una devastación vuelta a exponer. Cada uno de sus poemas es, literalmente, un cuerpo sacrificado, y la alteración total de la sintaxis, los arcaísmos y neologismos, la furia de las mayúsculas

y de los signos de exclamación, los puntos suspensivos, en fin, toda esa violencia permanente de cada palabra con la contigua, su enterramiento mutuo, sus chirridos son, decíamos, carnes torturadas, miembros encepados, cuerpos puestos en una posición de perpetua agonía. Será el lector entonces quien salvará esos escritos, quien se hará cargo de esas líneas quebradas, de esas palabras rotas para reacomodarlas un poco, para aliviarlas en algo de su sufrimiento. Sólo así quien lee puede leer; sólo ordenándolas un poco puede entender su sentido. La mirada del que lee recorre como si fuera una boca cada línea, cada herida de esos versos, curándolos, sacándolos de su agonía para que puedan vivir. El precio es que el lector cargue con la muerte que esos poemas contienen. Su redención es también la nuestra, y en la mirada metafórica de este texto las palabras que decimos encuentran así un horizonte. Vallejo vive. Sacándolo de la cruz en la cual se encepan sus palabras, el lector redime simbólicamente su propia agonía.

Quien habla en *Trilce* también habla en el *Altazor* de Vicente Huidobro y, en un universo que ha alcanzado su paz, también hablará en las «Alturas de Macchu Picchu» de Pablo Neruda. El largo viaje de Altazor —ese ser que sabe adónde cae, pero que no sabe desde dónde cae— describe sobre todo el derrumbe de un idioma sobre sí mismo. El poema huidobriano es un volcamiento que va desde las esplendorosas cadencias e imágenes de los cantos primero y segundo —«¿Irías a ser muda que Dios te dio esos ojos?»— hasta la desintegración total de la lengua en el canto final. Allí la letra, la onomatopeya visual de las sílabas, se recorta sobre un blanco que pareciera decirnos que el verdadero poema es el que se yergue más allá del término del libro y que solamente allí, después de la demolición de las últimas palabras, quien ha leído comienza a construir el Altazor real. Al revés de *Trilce*, Huidobro construye la muerte para que al lector le quede sólo la posibilidad de reconstruir la vida. Para que este levante el poema desde el fin del poema, o, lo que es lo mismo, para que él, nosotros, incluso en los tiempos que vienen, pueda inventar las imágenes de un idioma y de un mundo renovados. El entusiasmo de Vicente Huidobro por un idioma que ha de nacer desde las ruinas de las lenguas muertas que hablamos es el mismo padecimiento de Vallejo pero con un signo

opuesto. Sombras entonces de una condena primigenia, Huidobro y Vallejo revelan desde dos extremos la misma condición trágica de un idioma y de una historia que no logra la paz con sus hablantes y que se ve, por eso mismo, obligada a inventar su propia geografía, sus toponimias, sus relieves, cristalizando una naturaleza paralela al mundo que será siempre, en la escritura de ambos, una representación de lo inacabado de la muerte.

A fin de cuentas, es eso lo que Vicente Huidobro llamó «creacionismo». Sin embargo, ya el poema inaugural de Alonso de Ercilla denotaba esa carga al concebir la naturaleza como una escenografía que la misma pasión de vivir, es decir, la pasión de la Conquista, va levantando. Vendrá a ser en otro poema —las «Alturas de Macchu Picchu», segunda sección del *Canto General* de Neruda— donde los conquistados, respondiéndole a Ercilla, apelarán a un nuevo sentido de las palabras. La naturaleza inaugurada por *La Araucana* pasará ahora a ser el custodio de una reserva que antecede a todo acto de opresión, de conquista o de sometimiento, tal como se lee en los dos primeros versos del *Canto General*:

> Antes de la peluca y la casaca
> Fueron los ríos, ríos arteriales.

En «Alturas de Macchu Picchu» se despliega la gran marca de la obra nerudiana. Lo que allí se abre es la apelación a un futuro liberado que será sólo posible a partir de la reconciliación con el idioma que nuestra poesía levanta en un mundo nuevo y de una significación nueva, y su escritura constituye un hecho infinitamente más importante en la historia de la independencia de estas antiguas colonias que, por ejemplo, la batalla de Ayacucho. Hay que escuchar entonces el despliegue de las palabras en ese poema:

> como una espada envuelta en meteoros
> hundí la mano turbulenta y dulce
> en lo más genital de lo terrestre.
>
> Puse la frente entre las olas profundas,
> descendí como gota entre la paz sulfúrica,
> y, como un ciego, regresé al jazmín

de la gastada primavera humana.

Hay que oírlo, es semejante a un río que trajera arrastrando un montón de piedras hasta que en un momento las soltara de golpe, arrojándolas de tal forma que cada una cayera exactamente en el lugar que le estaba destinado desde siempre. En el único y perfecto lugar. Esa disposición de las palabras supone alcanzar una reconciliación absoluta, una redención total con la lengua, que hace que Neruda mismo no parezca un autor sino un destinatario, un mensajero a través del cual el idioma se celebra festejándose a sí mismo. «Alturas de Macchu Picchu» nos adelanta de esa forma un futuro de palabras; en ellas los hombres ya han purgado la muerte cumpliendo con las exequias fúnebres que esas mismas palabras les han impuesto. Esta marca presente del futuro es lo que hace de Neruda un poeta prometeico: su fe en el futuro no radica tanto en el hecho de haber sido un militante del Partido Comunista —Vallejo en su tristeza también lo fue— como en haber reconciliado el idioma con las huellas plurales de su tragedia. Por eso puede imaginar un mundo nuevo y escribir «Sube a nacer conmigo, hermano». En esa dimensión casi sacra Neruda abre el anticipo de una visión renacida de la persona y del territorio. En los últimos versos les pide a los muertos que hablen a través de su boca, que digan de nuevo, que vuelvan a la palabra:

Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Lo cierto de esos versos es que se cumplen; su condena es que trágica, permanentemente se están cumpliendo. Neruda, al proponerse para sí ser un intérprete, nos muestra que ningún hombre al hablar es sólo uno. Que hablar es, precisamente, darles una nueva oportunidad a quienes nos han precedido para que vuelvan a tomar la palabra. Mirar, sentir, oír es siempre mirar por los ojos de los que han estado. La cordillera de los Andes, una montaña cualquiera, no es sino la suma de las miradas que la han visto, y cada cuerpo vivo, al verla, es saludado nuevamente por esos ojos muertos. Eso es lo conmovedor del mundo: cada grano de polvo, cada hierba, cada estepa, es el final de una

cadena infinita de muertos donde se encuentran los que nos han precedido, a quienes nosotros al hablar, al ver, al oír —en suma, al ejercer la vida— les estamos dando una oportunidad de existencia nueva.

Ese también es el más allá al que apuntaba la muerte de Edipo y la narración dantesca. El infierno y el paraíso no les pertenecen ya a las palabras, porque su vacío está instalado en el corazón mismo de lo inenarrable. Ese vacío lo llenan nuestros cuerpos, y en el torrente de los poemas, de toda literatura, de cualquier palabra, somos nosotros, los que nos han precedido, toda la deriva humana, quienes buscamos las orillas de su nuevo nacimiento. De una resurrección general en la que está contenida toda la dimensión moral que explica el acto de escribir. Porque no se escribe sólo por un presente o por un devenir, se escribe, paradójicamente, para corregir la historia y entregarle así a un sinnúmero de hombres la posibilidad de un relato redimido. Es allí donde todos los derrotados, caídos, muertos y pertinentes del lenguaje humano vuelven a encontrar las palabras de sus destinos negados.

En este universo latinoamericano, entonces, signado por la conquista y la evangelización, por la crueldad y las bienaventuranzas, por una lengua culpable y a la vez nutricia, escribir es hoy persistir en la metáfora de ese futuro posible. Sófocles, el Evangelio, Dante, el Inca Garcilaso, Guamán Poma, Vallejo, Arguedas, Huidobro, Neruda, no son sino capítulos entresacados de una larga saga cuyo desenlace es irrepresentable.

No es mucho más.

Hacemos literatura, música, pintura, porque no fuimos felices. Al final esa es la única razón de todos los libros que se han escrito, de todos los cuadros, de las sinfonías. De tanto en tanto también nos asalta la dimensión de la noche: ese universo previo a la llegada de Europa que sólo puede reconstruirse como en los sueños y que, por ello mismo, se nos priva al día. El sueño del infierno, del purgatorio, del paraíso, nos habla entonces desde un corazón velado al que sólo podemos apuntar con las palabras, porque ellas, en estos escenarios escindidos, son en sí mismas un cierto exceso, una excrecencia del amor. En la última página de la *Vida nueva*, Dante habla algo de esto. En ella promete escribir un poema en el que dirá a Beatriz lo que no

ha sido dicho de mujer alguna. Muchos años después concluyó la *Divina comedia*, pero para eso su amor tuvo que morir. Sin embargo, desde estos espacios sudamericanos nos es posible aún vislumbrar un recorrido inverso donde —abierto como una flor desde el fondo de nosotros mismos— podamos pasar no del amor a la muerte, no de la vida a la comedia, no de la promesa a una obra, sino de la comedia a la vida, de la obra a una promesa, del Viejo al Nuevo Mundo, a las orillas de esta tierra que a pesar de todo nos quiere. No es mucho más de lo que podemos resguardarnos; las derrotas del mundo han sido siempre un triunfo de la poesía y algún día es probable que los poemas dejen de ser necesarios porque habremos llegado a ser dignos del universo que habitamos. Es un sueño y no. Nada sobrevivirá allí de nosotros y, sin embargo, alguien lo verá. Y algo de nuestros ojos mirará también por esos ojos vivos. Entonces, ciegos de amor, como Edipo, habremos encontrado las palabras para expresar todo el dolor, la paz y la dulzura.

ANOTACIONES SOBRE LOS CANTOS

Somos hijos de la muerte y del poema. Hay un día inmemorial, perdido en el fondo de nosotros mismos, en que alzando las manos del suelo un ser tembloroso vio la súbita inmovilidad de otro ser que corría, gruñía, hacía rechinar los dientes a su lado, y comprendió que aquello que acababa de sucederle a ese otro le sucedería también a él. Es el instante en que nace la muerte y la primera respuesta frente a ese hecho absolutamente inconmensurable, incomprensible, aterrorizante, es el poema. En ese momento comienza lo humano. El lenguaje es antes que nada el conjuro que levantan los hombres frente a la muerte.

* * *

Lo que llamamos poesía es la historia de aquellos conjuros. Más que sobre episodios históricos, nuestras vidas descansan en cantos. La guerra de Troya fue una guerra de confines originada por el control del paso hacia el Mediterráneo interior, sin mayor incidencia en el mapa del mundo antiguo, al punto de que hasta las excavaciones de Heinrich Schliemann en 1870 se creía que eran una invención de Homero. Pero algo sucedió en ella que no pudo sino presentarse, frente a la conciencia de sus testigos, como un hecho decisivo que alteró de allí en adelante profundamente sus vidas, originando un canto. Serán entonces esos cantos, no la guerra misma, el canto de la *Ilíada* y la *Odisea*, los que impresionarán profundamente la conciencia de lo humano, inaugurando lo que después se denominará Occidente. La poesía tiene su inicio en algo, en un suceso que afecta tan radicalmente a la comunidad o al testigo de ese hecho que no puede sino suscitar un relato conmovido. Eso es Homero y eso son también los grandes relatos bíblicos como el Génesis y el Éxodo.

* * *

El Éxodo es el canto de la salvación de un pueblo. Ignoramos qué pasó realmente en el episodio de la salida del pueblo de Israel de Egipto, pero lo cierto es que, al ser acorralados por el ejército del Faraón, acaeció algo que fue expresado con la imagen de la apertura del mar. Sea lo que sea que efectivamente haya sucedido, una baja de marea, una huida a través de rocas, los testigos no pudieron ver ese hecho sino como la intervención de Dios en su historia, algo que ciertamente no podía ser relatado como un acontecimiento común y corriente. El relato de la huida del pueblo judío a través del mar abierto es una narración entusiasmada. Ese entusiasmo es tal que ven allí a Dios mismo. El canto del mar que se abre crea al Dios de Israel para la conciencia de ese pueblo y más tarde lo hará para la conciencia humana en general.

* * *

Todo lo que leemos es una dimensión de nuestro porvenir. Al leer no ponemos el libro detrás de nuestra cabeza sino delante. Para la poesía, como para la vida, no tiene importancia alguna que sean relatos escritos hace dos mil ochocientos años o hace sesenta. El *Canto General* de Pablo Neruda representa esa vida permanente. Frente a él se tiene la sensación de que no es una obra escrita por un autor, sino que en ella intervienen múltiples generaciones, cientos de historias, de nombres, de sucesos, de épocas.

* * *

Desde la *Teogonía* de Hesíodo, sabemos que la poesía no tiene nada que ver con la verdad. Las musas, al presentarse a Hesíodo en el comienzo del poema, de inmediato le dicen que ellas pueden decir muchas mentiras con apariencia de verdad, y también decir la verdad cuando les plazca. Las consecuencias de esta sentencia en la historia serán enormes y marcarán la absoluta distancia entre poesía y religión, partiendo por el hecho básico de que, a diferencia de los textos dictados por la verdad, es decir por Dios, jamás en nombre de la poesía se podrá condenar a alguien al patíbulo, a la inquisición o a la hoguera.

* * *

Cada ser humano es el mar donde desemboca un río inmemorial de difuntos, y en cada palabra que nos decimos, aquellos que nos antecedieron vuelven a tomarse la voz. La historia de una lengua es la historia de las infinidades de seres que yacen en cada sonido que hablamos, y cuando volvemos a usar esos sonidos, esas pausas, esos acentos, le estamos dando a ese mar antiguo de voces los sonidos de un nuevo amanecer. Porque hablar es hacer presente a los muertos. Una lengua antes que nada es un acto de amor, ella es el «amor constante más allá de la muerte» de Francisco de Quevedo, y nos sobrepasa infinitamente porque es la única resurrección que nos muestra el mundo. En el sonido de una lengua está el sonido de sus muertos, y cada palabra que decimos es coreada por los muertos que renacen en ella. Una lengua es el sonido de todos los que la hablan y de todos los que la han hablado; la lengua que hablamos es la permanente ejecución de la partitura que nos va dejando la lengua de los que hablaron. Todo lo que escuchamos y decimos es la grandiosa reinterpretación que los vivos hacen de la sinfonía que han ejecutado los muertos. La música de un idioma es eso, y esa música lo cubre y lo integra todo, y sus notas son permanentemente desbordadas por las infinidades de difuntos que reviven en cada sílaba de las lenguas que hablamos. Bien, la lengua materna devuelve a sus muertos en las palabras de los vivos, el mar de sus difuntos canta entre las orillas del idioma. Pero a los otros, a los arrasados, marginados, expulsados en y por la lengua que hablamos, ¿quién nos los devolverá?

* * *

No nos fue dada la maravilla nutricia del Misisipi o del Amazonas. En nuestro angosto país la distancia que media entre la cordillera de los Andes y el Pacífico es muy corta y los ríos llegan rápidamente al mar. En Chile sólo nos fueron dados los ríos del poema. Ellos son el río de Chile y en ese río nuestra historia, la historia general de América (y América es, para los que uno puede amar, Sudamérica, Latinoamérica), está siendo permanentemente reescrita, refundada, reencontrada y perdida infinitas veces. Esto no es extraño: por lejana,

visionaria o genial que sea la obra de un poeta, siempre estará de una u otra forma contenida en las visiones, sueños o pesadillas que su propia comunidad guarda, y los poetas que hemos mencionado hablan más profundamente de los trasfondos afectivos, sicológicos, sociales de una colectividad que lo que puedan informarnos la historiografía o las ciencias sociales. Pablo Neruda, al escribir su *Canto General*, no sabía que ese libro iba a ser la prueba de que los pueblos que a través de él lo escribieron y que allí se mencionan debían atravesar todavía la «muerte general» y sobrevivir a ella. Desde los albores de la Conquista un soldado español, Alonso de Ercilla, nos hablaba sin saberlo de los desaparecidos modernos. Esas obras no están en el pasado.

* * *

Leer es así una forma de futuro, y para la poesía el futuro también puede ser un suceso que ocurrió hace quinientos o mil años. Hechos vastos y terribles como las guerras, las dictaduras o el Holocausto tienen para el poema la misma intensidad que puede tener una gota de rocío sobre una hoja del árbol del té, que una mariposa zigzagueante entre las flores o que el brillo de una lágrima que alcanza apenas a asomarse desde unos ojos cerrados. Para el poema, como para una vida, el fin de la humanidad o un nuevo nacimiento ya pueden haber ocurrido o están ocurriendo permanentemente. El combate de Radheya y Arjuna del *Mahabharata*, la destrucción de Troya, la construcción de la Muralla china, la conquista de América, la independencia de la India, suceden permanentemente en nuestra existencia y en la poesía.

WALT WHITMAN, CAMARADA NUESTRO

> Camarada, tú no estás tocando un libro,
> estás tocando una persona…

Está en el poema «Adiós» de Walt Whitman y es una de las frases más conmovedoras que se hayan escrito, precisamente porque no es cierta. Más aún, toda la poesía, todos los cantos existen porque esa frase es desgarradoramente no cierta. Yo no toco a Walt Whitman; aunque alguien como yo, como cada uno de nosotros, sus lectores, hubiésemos estado en sus sueños, en el hondor de sus ritmos y versículos, aunque nos hubiese presagiado exactamente mientras escribía —me refiero incluso a nuestros rasgos físicos—, no podríamos abrazarnos a él ni penetrar aunque sea un segundo en su carne viva. La página del libro que leo es esa piel que me impide tocarlo; sólo puedo deslizarme sobre sus letras como si mis ojos fueran labios y amarlo con un amor que a él —al que existió real, concretamente, para escribir «Camarada, tú no estás tocando un libro, estás tocando una persona»— ya no puede servirle de nada.

Es en ese sentido que dos operaciones tan simples como leer y escribir contienen todo el dramatismo de la existencia, son su cifra y su representación máxima. La página del libro es el escenario perfecto de una cita, todo está dispuesto para que ella se produzca, y el lector y el escritor debieran allí encontrarse. No media ningún obstáculo y, a diferencia de lo que sucede en la vida, no existe ninguna posibilidad de retrasos ni de accidentes inoportunos. Sin embargo, justo cuando ese encuentro es inminente, cuando ambos están a punto de tocarse, como si pertenecieran a los espacios opuestos de un espejo, la experiencia del lector y la del escritor divergen alejándose para siempre. En eso radica el patetismo de la emoción literaria: el encuentro, también a diferencia de la vida, jamás llega a realizarse.

Los vestigios que quedan entonces son de dos existencias emocionadas que se separan vertiginosamente y las manchas de las letras sobre la página pasan a ser los despojos tirados de una batalla silenciosa, estremecedora, exactamente porque carece de sangre.

Las letras del poema sobre la página vienen a ser entonces las múltiples perforaciones de un cuerpo herido, de un cuerpo que está a punto de morir. El encuentro no se produjo y el lector vuelve más que nunca a su vida. Su rechazo, su éxtasis o su amor rebotan sobre la superficie de la hoja y su nueva emoción y libertad ha sido ganada a costa de una nueva muerte; la página que acaba de leer es otra lápida más que lo separa para siempre del enterrado que yace bajo ella. Cada nueva lectura revive al poema y vuelve a enterrar al que lo escribió. Sepultado bajo millones y millones de lecturas, de páginas que cada lector amontona sobre el poeta, el rostro ciego de un Homero hecho cenizas nos sigue hablando de esa ceguera inextirpable que implica toda escritura y, detrás y sobre ella, toda existencia.

Porque hay una noche a la que no tenemos acceso, un latido oculto que yace en el corazón de todas las palabras y que pareciera decirnos que debemos pasar por el fracaso absoluto antes de intentar los gestos nuevos que nos permitan el abrazo. Lo verdaderamente decidor es que desde Homero hasta este comienzo de milenio, la poesía sigue siendo la prueba de ese fracaso, al mismo tiempo que anuncia que es posible el advenimiento de tiempos mejores. Eso es lo que sintetiza para nuestro tiempo la frase de Whitman: es un anuncio de que, por mucho que queramos tocar a una persona, nunca podremos hacerlo, porque su carne es sólo el aire de una profecía.

Así, desde los augurales poemas de Safo hasta las torrenciales cadencias de *Hojas de hierba* o del *Canto General*, una sucesión de seres ha escrito sus versos y cantos, los han puesto sobre sí, del mismo modo en que el leproso tapa con las vendas su cuerpo llagado. El poeta es ese llagado que se cubre con la venda de las palabras con la única esperanza de que alguien, un desconocido que vendrá o no vendrá, que estará o no, atraviese con sus manos vivas el vendaje de las letritas y rompiéndolas toque su corazón, el corazón del que sólo por el amor de ese otro, de ese ser difuso e improbable, se infecta, padece y muere.

Desde ese otro lado del espejo, entonces, desde los poemas, nosotros

somos esos seres difusos e improbables, y la esfumatura de nuestras carnes, de nuestros brazos y manos, no son lo suficientemente consistentes para alcanzar a romper el vendaje y abrazar esa noche irreparable, ese algo que escribe. Las que se encuentran son entonces dos siluetas, dos fantasmas que buscándose a tientas se abrazan sin cesar en las sombras, en los sueños, en el lado vacío del corazón sólo porque nuestros cuerpos no pueden hacerlo. Escritor y lector van ensayando así las promesas de un encuentro que se cumple sólo en lo imposible, porque es al final ese imposible, ese desvarío de escribir y de leer, la muestra más feroz del amor contrahecho del mundo.

Porque el hecho es que vivimos y morimos y sólo una incredulidad enorme, la certeza de que ese solo dato es la prueba de una deformidad inconmensurable, puede llevar a alguien a afirmar que las palabras que le sobrevivirán serán él mismo, vale decir, su rostro, sus piernas, sus brazos. Clavado entonces en la cruz de sus poemas, el autor de *Hojas de hierba* repite las paradojas de un evangelio conmocionante porque es nuestro. El lector, al otro lado del espejo, recorre efectivamente las líneas del poema y su lectura revive esas líneas, las cura a costa de cargar él mismo con la muerte que contienen. Leer es así, más que una operación de vida, un intercambio de agonías. Lo impresionante de ello es que el lector carga con esa muerte inminente, la tiene bajo sus ojos y solamente por eso puede leer «Camarada, tú no estás tocando un libro, estás tocando una persona» y emocionarse. El encuentro que no se produce, el abrazo que no llega a consumarse es paradójicamente la base de lo que llamamos una cultura, de una comunión y, en Whitman, de la palabra pueblo.

Vale decir, de esa sucesión innumerable de existencias, de futuros donde, como decíamos, a diferencia del poema, las vidas sí pueden encontrarse y, aunque sea por un instante, estar más allá de las palabras. Pero estar vivo es, crudamente, saber que a quien abrazo está también vivo, que la presión de sus manos alrededor de mi cuello es la presión de unas manos reales alrededor de mi cuello. Condenados sin embargo a erigir símbolos, a levantar monumentos, panteones, poemas, decimos que los muertos viven en nosotros haciendo de una verdad, que probablemente es la única verdad que en realidad cuenta,

apenas un consuelo.

Porque efectivamente los muertos viven en nosotros; mejor dicho, vuelven a vivir en nosotros, y cada uno es la estación de arribo de un tránsito que inexorable se cumple, pero se cumple a costa de darnos cuenta de que, aunque tengamos vestigios, aunque recordemos el gesto exacto de un rostro ya ido, incluso aunque queden las esquirlas del poema, ese ser no está. En ese sentido, *Hojas de hierba* no es solamente el más profundo y vasto poema que la literatura norteamericana le ha entregado a la deriva humana, sino también un canto que debe añadírsele a ese viaje aún inacabado que con Homero comenzó por llamarse *Odisea*. Efectivamente, la poesía es un tramado, el escenario más desesperado de la resurrección, sólo que ya no puedo tocarte real, emocionadamente, como tú lo hubieses querido. No puedo decirte que tus poemas son hermosos, y no puedo porque ellos mismos, los poemas, no nacieron para hablarnos de un encuentro sino apenas de una muda y tal vez inútil sobrevivencia.

Te amo, me repito entonces, pero mi amor no sirve. Al musitar en voz baja esos versos que dicen precisamente que no son versos sino un cuerpo vivo, como en una paradoja burlona, lo que hacemos es sepultar ese cuerpo, agregarle otro sepulcro más al peso de esa infinidad de tumbas, de infinitas miradas, de ojos y de amores muertos, bajo los que el autor de *Hojas de hierba* yace. Tal vez algún día, cuando la condena inscrita ya en el primer verso de Occidente —«Canta, oh musa, la ira del pélida Aquiles»— haya cesado y no requiramos de las palabras para sobrevivir a la maldición del espacio y de la distancia, lo que quede de nuestros espectros apartará todas las páginas y algo de las profecías extasiadas del «Adiós» se abrazará con algo de nosotros. Libres al fin de la pérdida de los paraísos, esa idea que llamamos Walt Whitman reaparecerá desde todas las lecturas: «Recuerda mis palabras, puedo volver, / te amo, abandono la materia, / soy algo incorpóreo, triunfante, muerto». Pero para entonces no serán necesarias las palabras, porque la deriva de nuestras vidas, esa que inscribieron los desgarradores episodios de la expulsión del paraíso y los versos de Homero, ya no precisará de sus derrotas, ni de sus sacrificios, ni de la muerte.

Es decir, no precisará de esa amargura sin fin que nos llevó a

inventar los hexámetros del canto XXIV de la *Ilíada* sólo para ver cómo indefectiblemente debíamos repetir en millones de Helenas, en infinidades de traiciones, de guerras y muertes, la tragedia de una pérdida que no entendemos pero que debimos cantar. Es lo que Ezra Pound vio cuando al final de sus *Cantares* dijo que el viento era el paraíso. Perdimos el paraíso sólo para inventar el poema y esa misma invención es también la única prueba de que es posible un nuevo mundo, un milenio que, arrancándonos de cuajo de la condena contenida en las palabras, una la vida con la muerte, el viento con la hierba, el poema con la arrasadora promesa de otro cielo.

Más acá está el limbo de las palabras. Hace años, mientras escribía unas frases sobre el cielo, recordé otra imagen: «La página del libro es el anverso del cielo estrellado». Está en un ensayo de Mallarmé y de pronto, incluso a pesar de su innegable inteligencia y belleza, me pareció una frase abominable porque bajo ellas, bajo las estrellas negras de ese cielo blanco, yacían seres que no quisieron el cielo de una página sino la maravillosa exaltación de las estrellas de luz, de las estrellas verdaderas, sobre la noche concreta y negra. Dante era uno de ellos, Walt Whitman —camarada nuestro— era otro.

EL POEMA IMBORRABLE

> Que la crítica borre toda mi poesía, si le parece. Pero este poema, que hoy recuerdo, no podrá borrarlo nadie.

Todos los libros, incluso los más desafortunados, tienen una frase inmortal, y la arriba citada corresponde a *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda. La frase se remonta al recuerdo de una mañana del 4 de agosto de 1939 en Pauillac, cuando el poeta miraba zarpar un viejo carguero refaccionado con más de dos mil refugiados de la guerra civil española. Es el Winnipeg. Como se sabe, el que este viaje se realizara fue en gran medida obra de Neruda, quien convenció al gobierno de Chile para que les ofreciese a los refugiados que sobrevivían en condiciones límites en Francia y en el norte de África lo que él denominó una segunda patria. Un mes más tarde, el 3 de septiembre, el barco atracaba en Valparaíso, abriéndoles efectivamente un nuevo destino tanto a los que llegaban como al pueblo que los acogía. La cita califica esa acción concreta como un poema; más aún, como un poema que, a diferencia de sus otros poemas, nadie podrá borrar. Es el privilegio de la acción, o si se quiere, es asumir la acción como poesía y plantear implícitamente que la vida concreta de los seres humanos es la única obra de arte que merece consideración. Frente al poema como literatura, se levanta el poema como existencia, y la aspiración máxima de la poesía sería la transformación radical, revolucionaria, de la vida de los seres humanos que habitan sobre la tierra.

Hoy, a cuarenta años de la muerte de Neruda, montañas y montañas de poesía autista, innecesaria, nos corroboran que la famosa sentencia de Nicanor Parra, «los poetas bajaron del Olimpo», no era el anuncio de una conquista que le devolvía el poema a la vida, sino la denuncia de una nueva deserción, quizás la última. Porque efectivamente los

poetas bajaron del Olimpo y dejaron a la poesía librada a su suerte, relegándola al cuarto de los trastos viejos. La poesía, se dice, no tiene la más mínima posibilidad de transformar la realidad, como sí lo creyeron bajo las formas y estilos más disímiles los grandes poetas de la primera mitad del siglo pasado: Maiakovski, Pound, Rilke, Neruda, Vallejo. Las diferencias entre ellos son abismales, pero tienen en común la escala, y obras como *150000000*, *Cantos*, *Elegías de Duino*, «Alturas de Macchu Picchu» o *España, aparta de mí este cáliz* parecieran negarse a reconocer los límites de lo humano.

Ese cambio total no se puede explicar solamente con la tan recurrida argumentación del derrumbe de los socialismos reales y de todas las utopías. Dicho en otras palabras, hechos terribles como las dos guerras mundiales, el descubrimiento de los crímenes de Stalin, el derrumbe de los socialismos y una larga cadena de tragedias y decepciones no logran decirnos el porqué de la miniaturización del poema. Pero en rigor, los tiempos de la poesía exceden los tiempos de una vida e incluso de generaciones y épocas completas, y lo que pareciera mostrarnos nuestra contemporaneidad —su pulsión de muerte, su violencia, su amor sofocado— es que no hemos salido de la saga homérica, como si lo que continuase perpetuándose no fuese sino la furia de sus cantos. Prisioneros de un doble espejismo, creemos leer esa ira cuando en realidad somos leídos por ella.

El resultado inmediato es esa cadena terca y obstinada que conforman los que hoy escriben poesía, cuya imagen preponderante es la de ellos cargando una y otra vez los bultos de sus poemas muertos en las espaldas. Detenido de golpe por la típica pregunta «¿y para qué sirve la poesía?», la primera reacción del poeta de hoy es la perplejidad. Por supuesto que responderá inmediatamente que la poesía no sirve «para nada», y como al mismo tiempo su respuesta le puede sonar excesivamente lapidaria (mal que mal, está diciendo que lo que *él* hace no sirve para nada), agregará una parrafada tipo «pero es la esencia de lo humano» para mitigar el efecto indeseado. Pero ¿es en realidad así? ¿Es verdad que la poesía no tiene la más mínima incidencia en lo real, en la sociedad, en los hechos? Me temo que la respuesta es exactamente la contraria, pero las razones para afirmarlo no son felices: lo que llamamos poesía incide, incide siempre, el

problema es que el mundo que ha emergido de esa incidencia ha sido un mundo desértico, desquiciado, inconsolable.

Poesía y hecho intercambian así sus fronteras, pero lo hacen de un modo tal que sus límites no son fácilmente discernibles. En todo caso, sean cuales sean esos límites, la poesía es el intento, quizás el más desesperado, por modificar lo real y otorgarles a los hechos la compasión o el hondor que los hechos en sí jamás tienen. Al adherirle esos trozos de sonidos, esas palabras moribundas a los datos y a los detalles del mundo, esos detalles adquieren el espesor de su existencia, entran concretamente en la vida, pero al hacerlo inauguran también la muerte. Morimos, pero la idea de la muerte es literaria. Morimos de escritura. Sin el horizonte de lo literario la muerte cambia de valencia, no la leemos, es sólo acontecimiento, transformación, cambio. Sólo en la civilización de la escritura la muerte emerge como un final.

Es lo que parecieran recordarnos los largos ciclos poéticos: Homero, los poemas testamentarios, la poesía náhuatl, el *Mahabharata* hindú. Ellos iluminan los acontecimientos humanos, sus causas, sus efectos, la urdimbre íntima de sus tramas, al mismo tiempo que parecieran serles del todo indiferentes los deseos, sueños o angustias de quienes son tocados por esos hechos. Es la saga entonces que originó la *Ilíada*, el poema de la cólera y sus interminables añadidos o versiones, *Hojas de hierba* y el *Canto General* de Pablo Neruda, la que nos muestra la coagulada existencia de los hombres. Inventar los seres que seremos ha sido el duro privilegio de los poemas, ellos también han inventado los modos que tendremos de morir o, si se quiere expresar más exactamente, la poesía nos inventó el sueño atroz de que inevitablemente moriremos.

No he podido corroborarlo, pero se le atribuye a James Joyce la afirmación de que Alemania invadió Polonia únicamente para que el *Finnegans Wake* pasase desapercibido. Lo haya dicho o no, es un delirio cuya contraparte es monstruosamente real. Los hornos crematorios, Auschwitz, Villa Grimaldi, la Escuela de Mecánica de la Armada, Irak, Gaza, estaban contenidos en el poema de la ira. La profusión de detalles con que Homero expone las muertes de los héroes, esas puntas de lanzas que atravesando la cara asoman ensangrentadas por la nuca «como si fuera otra lengua», no son descripciones de la muerte, son la

muerte. Nos morimos así. Nos morimos de esas muertes. Estragados, consumidos por una violencia inextirpable, nuestros cuerpos sufren esa derrota cósmica, absolutamente inmisericorde, y caen. Toda muerte es inmortal. Es quizás la única lección que al final nos están dejando dos mil ochocientos años de poesía. Es precisamente en ese contexto donde creo debe ser vista la obra de Neruda y su frase sobre el poema imperecedero.

Es hora entonces de que volvamos al Winnipeg. En la historia a menudo trágica de nuestras representaciones, de nuestras admiraciones y rencores no resueltos, llama la atención el que hayan sido dos poetas sudamericanos, César Vallejo y Pablo Neruda, quienes, más aún que los poetas peninsulares, más que *Vientos del pueblo* de Miguel Hernández y *Poemas de la guerra* de Antonio Machado, hayan escrito los dos libros de poesía más apasionados, conmovidos y comprometidos de la guerra civil española, los más intensamente enamorados de España, la madre patria. Es como si ellos quisieran ser reconocidos como hijos frente a una madre que nunca lo ha hecho. Más hijos que los hijos, es la sombra de la ilegitimidad la que se desliza bajo esa defensa a ultranza.

En 1937, publicado por los soldados del frente, aparece *España en el corazón* de Pablo Neruda. En la que es una de las imágenes más célebres de la poesía del siglo pasado, el poema habla de los niños y la sangre:

> y por las calles la sangre de los niños
> corría simplemente, como sangre de niños.

Dos años después Neruda escribe las líneas sobre el Winnipeg y entiende que la odisea de ese viejo vapor refaccionado con cerca de dos mil refugiados es un poema, que de hecho es el único poema del cual puede tener la certeza de que perdurará, que no podrá ser destruido. Vislumbramos entonces que la gran poesía jamás deseó ser escrita y que su existencia es sólo el consuelo de no haber podido hacer, de cara al día, aquello que esos mismos poemas han condenado a la noche. El poema no desea que Troya y su secuela de destrucción y cantos exista, por lo que paradojalmente la inventará con la ilusión de privarles a los hombres de los sufrimientos que en ella se narran.

España en el corazón no quería ser escrito, quería haber permanecido en lo inimaginable. Pero fue escrito con la ilusión de no tener que volverse a escribir jamás. Hay algo profundamente conmovedor en la derrota radical de la poesía: el deseo de salvar gentes. Imagino entonces el Winnipeg y en el otro extremo los dos versos de la sangre de niños en el poema «Explico algunas cosas». Entre ambas imágenes está el mundo. Por un instante entonces el poema de la ira se suspende y podemos pensar que sí, que es posible que desde la agonía del lenguaje emerjan los nuevos significados, algo así como un barco repleto de refugiados cruzando salvos el océano.

CUADROS COMO VELAS DE BARCOS

A Matta

> Vi las carabelas de Colón emprender de nuevo el viaje, sus velas eran enormes cuadros de Matta que se iban hinchando por el viento. Al despertar tuve la sensación de que había descubierto algo, uno: que todos los cuadros de Matta eran velas de barcos; dos: que todos esos barcos serían quemados antes de llegar a América; tres: que el arte de la navegación a vela iba a morir.

Han pasado veintidós años y efectivamente tuve ese sueño en la primavera de 1991, en Italia, poco antes de conocerlo. Lo recuerdo porque forma parte de un libro que publiqué en esos años y porque cuando conocí a Matta sentí el impulso de contárselo y no lo hice. El encuentro —ocurrido casi inmediatamente después del sueño— sucedió a raíz de un encargo: restituirle su pasaporte chileno. Él estaba en su casa en Tarquinia, un exconvento del siglo xii, a cuarenta y cinco kilómetros de Roma, y me pidieron a mí, que era el agregado cultural de la embajada, que lo hiciera. Llegué temprano en la tarde y me estaba esperando. Había visto el pasaporte antes de que lo pusieran en un sobre oficial; claramente la foto que había logrado sacarle la embajada no era idónea, pero funcionaba, y lo demás estaba en regla. Abrió el sobre y al verlo me dijo que coleccionaba pasaportes. Que tenía pasaporte francés, italiano, español, argelino, cubano, nicaragüense y de otros países que no recuerdo, y que era muy divertido tener ahora un pasaporte chileno. Luego comenzó a hablar de Chile, de su niñez y de sus veraneos en Zapallar, preguntándome de

paso si podía conseguirle un pasaporte de Zapallar. Toda bandera es un río de sangre, afirmó la poeta Stella Díaz Varín en un poema inmortal, y sin embargo no dejaba de ser un privilegio que me hubiese tocado a mí cumplir con ese pequeño rito de restitución. Cuando ya me aprontaba a irme hizo un comentario sobre la bosta de los caballos, los paseos veraniegos y el *action painting* norteamericano que me detuvo. Me dijo que en uno de sus recuerdos más antiguos él está con su madre sentado en una calesa que avanza bamboleándose, mientras al lado el cochero huasquea con suavidad las lustrosas ancas del animal, de las cuales él no puede apartar los ojos. Las dos ancas continúan moviéndose a medio metro de él, siguiendo el trote, hasta que de pronto, como si le sacara la lengua, el orificio que había entrevisto entre los coletazos comienza a dilatarse, formando una circunferencia cada vez más grande por donde asoma la superficie lustrosa de una esfera negra, perfecta; él sigue hipnotizado, viendo al final como la bola se desprende y todo vuelve a repetirse una y otra vez. Allí perdí mi virginidad, me dijo. Fíjate, agregó, que los pintores nunca le han dado importancia a la defecación de un caballo, cuando la tienen delante de los ojos: tic tac y de pronto se abre y se abre; la defecación de un caballo es inigualable, ningún artista podría hacerlo, porque todos ven el arte como un fin y la defecación como un medio, cuando es al revés. Y de pronto comenzó a hablar de Jackson Pollock, del que decía que no había entendido nada, al igual que todo el *action painting*, porque de lo que se trataba era de llegar a la liberación absoluta de todas las fuerzas creativas retenidas por la tiranía de la falsa conciencia mediante el automatismo y no de enmierdar una tela chorreándole un tarro de pintura encima. Había comenzado con el recuerdo de un niño que ve defecar un caballo. Ahora afirmaba que el cosmos entero tenía la forma de un caballo defecando. Se reía y hablaba. Sí, era Roberto Matta.

* * *

¿Lo era? Me lo pregunto al rememorar el tono de su voz, su forma de hablar absolutamente chilena, resaltada aún más por el sonsonete clásico del pituco zapallarino. La entonación de sus frases, las palabras y muletillas que repetía, sus modismos, su humor, incluso su

extraversión y forma de reírse, eran de una familiaridad tal que por un instante llegué a pensar que, contra todas las evidencias, Matta jamás se había ido de Chile, y que aquel con quien estaba hablando era producto de un juego surrealista. *Ceci n'est pas une pipe*. *Ceci n'est pas Matta*. En una entrevista había dicho que a él no había que creerle nunca, que a un surrealista no había que creerle. Pero Matta fue mucho más que un surrealista y se había ido. En 1933 se hizo marino mercante para poder irse y se había ido.

* * *

Me fijo en que, sobre una mesa cerca de donde se emplazan unos cuadros de gran formato, hay un ejemplar de la primera edición del *Canto General*, la mexicana de 1950, con los grabados de Rivera y de Siqueiros. Muchas veces me hablará de Neruda, al que respeta, también de Gabriela Mistral, a la que le propuso matrimonio cuando ella era cónsul en Portugal; en cambio, jamás menciona a Vicente Huidobro. Parece no interesarle en lo más mínimo. Mientras conversa, uno de los ayudantes le avisa que tiene una llamada de Chile; de Carmen Waugh, agrega. ¡De Carmen Woowww!, replica de inmediato Matta poniéndose de pie para contestarle. Carmen Woowww, Carmen Woowww, continúa repitiendo mientras se acerca al teléfono. Viví cinco años en Roma, fui muchas veces a verlo y, al menos yo, nunca lo vi responder otra llamada que viniera de Chile. Solo las de Carmen Woowww.

* * *

Son unas telas enormes que se mueven mediante un sistema de rieles y correderas. Un ayudante joven, recuerdo que eran dos, le adelanta una de ellas y anota las indicaciones que Matta le señala. Luego la retira y saca otra. Trabaja en varias simultáneamente. Me dice que él no pinta, que lo que hace es estampar imágenes que hurga no para encontrar realidades alternativas como los surrealistas, sino la realidad sobre la realidad, el *sur-realisme*.

* * *

Lo miro. Usa unos rodillos y unos pinceles con mangos muy largos con los que plasma alternativamente grandes superficies de colores que se desplazan y entremezclan unas con otras como un gran estallido cósmico, turbulento e informe, magmático, que sin embargo, más que imágenes abstractas, me recuerda las figuras convulsas del *Juicio Final* de Miguel Ángel, el cielo tormentoso de los cuervos de Van Gogh, el inmenso reproche de Dios a Job. ¿Y dónde estabas tú cuando levanté los cimientos de la tierra y las infinidades de estrellas se despertaron al amanecer cantando al unísono? También la batalla agónica de las nubes rojas del atardecer contra la noche. Cuando salga veré ese atardecer y esa noche. Pero ahora continúa pintando mientras me habla.

* * *

Había comenzado a cubrir zonas del cuadro con unas líneas blancas que trazaba con una vara larga como si escribiera. Era un alucinante creador de imágenes verbales que se reflejan sólo en parte en sus escritos y en los títulos de sus cuadros, porque era sobre todo algo oral, una dimensión del habla que se cumplía allí, absolutamente ajena al tono oracular pero no a lo visionario, y que también se registra parcialmente en algunas de sus entrevistas y conversaciones grabadas. Pintar, hacer arte en general, es en cierto sentido suspender por un momento el tráfago incesante de la vida y por ende suspender también el tráfago incesante de la muerte, del pensamiento y las palabras, del sueño y del despertar. Me dice de golpe que si ha llegado hasta allí es porque carece completamente de aquello que los demás seres humanos llaman sentimiento de culpa.

* * *

Más adelante volveré a corroborar sus cambios, una seriedad repentina como si de pronto hubiese sido presa de una súbita tristeza o de un súbito hastío. Es una expresión de desvalimiento que conmueve porque es del todo inesperada. También más adelante contará que acaban de suspenderle una muestra en el Museo Reina Sofía por un homenaje que le harían en la misma fecha a Arshile Gorky. Recordé

entonces que Gorky se había suicidado en 1946 en Estados Unidos y que algunos surrealistas, encabezados por André Breton, habían responsabilizado a Matta, expulsándolo del movimiento. Ambos habían influido decisivamente en el expresionismo abstracto norteamericano y ahora escucho a Matta diciéndome que eran muy amigos. Era una cena en su casa y, fuera de Germana y él, estaba el arquitecto Gonzalo Mardones Viviani, quien le había propuesto, usando como planta uno de sus cuadros, hacer en Chile el Museo Verboamérica; de repente, la que era mi pareja recuerda algo y se para a hacer una llamada. Matta nos dice que en sus tiempos nadie se levantaba de la mesa en medio de una cena. No vuelve al tema. Me repito entonces que es 1991 y estoy mirando a un hombre que comienza a pintar un cuadro. Me parece vislumbrar que aquel comienzo es simultáneamente todos los comienzos y que la pintura misma, desde las encontradas en Nerja hasta hoy, no es sino una metáfora de ese instante inmemorial, anclado en el fondo de nosotros mismos, en el cual un ser aún difuso e improbable, alzando los ojos del suelo ve por primera vez las estrellas y comprende sin palabras que al elegir mirar ha elegido también morir.

* * *

Poco a poco van emergiendo planos, puntos de fuga que se transforman en volúmenes y luego en poblaciones de figuras como máquinas antropomórficas que flotan recortándose contra espacios que parecen engendrarse unos de otros, superponiéndose y transparentándose igual que gigantescos vidrios. La pintura de Matta es multidimensional, su exterior es nuestro interior y su interior es nuestro exterior. Pensé entonces que lo que Matta había hecho, que seguía haciendo en ese mismo instante, era buscar un lenguaje que pudiese describir para mí, para todos, para la humanidad entera, el encuentro de la muerte y la mirada.

* * *

Las líneas que van cubriendo las masas de colores recuerdan el trazo rápido de los ideogramas. La pintura tiene una materialidad

inmediata, una concreción y rotundidad que no tienen la música ni la literatura mediadas por sus soportes. La pincelada es la marca directa de una vida que estuvo allí, es su huella, pero no la huella de sus pisadas o las huellas de sus dedos, sino la huella dramática de una psiquis, de un humor, de un modo de entender la existencia, de una mirada que le restituye al mundo algo del azul del mar. Toda pintura es un paño de Verónica. Registra la muerte de su autor y al mismo tiempo testimonia su nacimiento; ese segundo infinitesimal, anterior a las palabras, en que la mirada se hace gesto. Sé entonces que cada trazo, que cada borroneo que Roberto Matta va trazando quedará allí petrificado, y con ellos ese lapso de tiempo, esa tarde, mi turbación inicial, y comprendo que la historia de la pintura, de esos cuarenta mil años que van desde los primeros grabados rupestres hasta hoy, es, y literalmente, el único gran mausoleo de la gestualidad humana. Enterrados bajo la pátina de infinitas pinceladas, al artista le correspondió el extraño privilegio de construir su propio sepulcro. La historia de la muerte es también la historia de la mirada.

* * *

Continúa trazando las líneas muy rápidamente y de tanto en tanto borronea con un trapo pedazos, esparciéndolos sobre la tela. Recuerdo nuevamente su negación de la pintura. Se llama a sí mismo un buscador, un alucinador, un hacedor de imágenes, y me comenta algo que creo haberle leído en otras partes: que cada vez que él termina un cuadro, se lo pasaría a un pintor para que lo pinte. Me parece reconocer algo profundamente angustioso en eso, una constatación dolorosa que se me agudiza cuando lo leo. Para Matta lo que hace Matta es sólo lo posible. Matta no quiere ser un artista, no quiere hacer lo que hacen ellos. Su condición es paradójica y emociona: es un gran artista porque nunca quiso serlo. Matta vio el arte y vio la resignación. Pintó sin querer ser cómplice y por eso su pintura es mucho más honda, alucinada y vidente que sus ideas, pero tal vez sin sus ideas no habría sido uno de los pintores más fascinantes del siglo xx.

* * *

Han pasado veintidós años. Despliego una a una sus obras en la pantalla y recuerdo las carabelas cruzando el océano rumbo a América, rumbo a las orillas de una tierra ya no de sueños, sino de restos y decepción. Recuerdo también que me hablaba de la grupa de un caballo defecando y pienso que le debería haber contado que fue bello, que fue en realidad alucinantemente bello haber visto sus cuadros hinchados por el viento empujar la flota, que al final alcanzaríamos a ver la línea de la costa y que después ya no importa, que después sólo nos quedaría el despertar.

* * *

Más allá está el enloquecido viento empujando las naves de la conquista de América sobre un mar de sollozos y de sueños, y arriba la cruz estampada en las velas. La cruz ensangrentada que nos condenó a ser simultáneamente la iluminación y la noche, el verdugo y la víctima, el sacrificio y el éxtasis, que nos condenó, en suma, a ser una raza de asesinos condenados a construir el paraíso.

LA CRUZ Y LA NADA

«Y el hedor a sangre humana me sonríe alegrando mi corazón...». Es un verso de *Las Euménides* de Esquilo y la versión proviene de una traducción al inglés que Francis Bacon citaba con frecuencia. La línea se encuentra en un fragmento que el pintor leyó en 1984 durante una entrevista en la televisión inglesa:

> Sobre la espaciosa tierra extendida, nos alineamos en rebaño
> salvando las olas y volando sin alas, y acudimos
> en encarnizada persecución, dejando otras naves a popa.
> Y ahora está aquí, en algún lugar, escondido como un conejo
> y el hedor a sangre humana me sonríe alegrando mi corazón.

Quienes hablan son las Furias —las divinidades castigadoras de los que cometen crímenes contra su misma sangre— persiguiendo a Orestes, que acaba de matar a su madre. El tema de la trilogía de Esquilo está inscrito en el mundo: Agamenón, al regresar de la guerra de Troya, es asesinado por su mujer, Clitemnestra. Orestes, hijo de ambos, regresa para vengar a su padre matando a su madre. Cometido el matricidio, es acosado por las Furias que quieren destruirlo, pero finalmente es absuelto y liberado por el juicio de los dioses. Bacon siempre unió la imagen de las insaciables Furias con la imagen de la crucifixión, acto que él consideraba desprovisto de cualquier connotación que no fuese la de ser una muestra palpable de la violencia que los hombres pueden cometer contra otros hombres. Para Bacon la violencia es sobre todo la violencia a un cuerpo, a ese emplasto de fibras y sangre que según él constituía sin más el hecho humano. En realidad, lo que irá evidenciando a lo largo de su obra será una de las imágenes más abismales que la historia del arte nos ha entregado de una humanidad despojada de cualquier sentimiento de un más allá, como si lo que se estuviese retratando fuese un estado en que, con tal de sentir algo, las víctimas ofrecen sus cuerpos de buena gana para que sean violados, desmembrados y muertos, mostrándonos de ese modo algo que es más

desesperado, más escogido e intencional que la misma desesperación.

Nadie llevó esa voluntad de representar en lo humano sólo un hecho —«un sistema nervioso puesto en contacto con otro sistema nervioso», como definía a veces la pintura— a los límites que la llevó Francis Bacon. Esas abstracciones que se llaman biografías nos dicen que nació en Dublín el 28 de octubre de 1909 y que fue el segundo de los cinco hijos de Christina Winifred y del capitán Anthony Edward Mortimer Bacon, un militar que afirmaba ser descendiente del filósofo Francis Bacon y que terminó su carrera como criador de caballos de raza. Más tarde, cuando ya era un pintor famoso, contaría en sus conversaciones con David Sylvester que mientras su progenitor se dedicaba orgullosamente a la crianza de caballos, él ya desde los doce años se dejaba poseer por los mozos que trabajaban en las cuadras.

Es un dato, pero su pintura siempre reflejó bajo las más diversas formas una suerte de tensión extrema entre el autocontrol y el desborde, entre el violento deseo corporal y la muerte, como si él mismo, al pintar, fuese el epílogo de una historia del cuerpo humano que desde las primeras representaciones del arte mal llamado primitivo hasta nuestros días ha sufrido todos los embates, entusiasmos y crisis que las distintas imágenes del mundo han ido experimentando. La realidad corporal, en su constante inestabilidad y transformación, permanentemente socavada desde su interior por la muerte, objeto de deseo y simultáneamente de abominación, representa, desde que ese nudo de lo humano se constituyó en conciencia y decidió ver, el punto ante el cual se estrellan las preguntas más exorbitantes, las angustias más extremas y las más exaltadas glorificaciones. Desde las cabezas olmecas, desde Lascaux y Altamira hasta las obras de Frida Kahlo, Lucien Freud o del mismo Bacon, es posible seguir un derrotero de la carne que nos ha llevado desde el carácter mágico y sacro de las primeras representaciones hasta el holocausto de los hornos crematorios (y de Villa Grimaldi en Chile, de los cuarteles generales de la Armada en Argentina o de El Mozote en El Salvador), como si desde el comienzo se hubiese buscado despojar todo rastro de trascendencia, donde un acontecimiento radical como la misma crucifixión, con sus Cimabue, sus Giotto y sus Fra Angelico, termina por desprenderse de todas sus implicancias

religiosas para asumir en cambio la bestialidad incontrarrestable del hombre y del matadero, empapada de sangre, ensordecida por los gritos.

Es eso lo que se ve en sus *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, obra pintada en el año 1944, mientras caían las V1 y V2 alemanas, «cada uno de cuyos sonidos al explotar significaba que un buen número de individuos había dejado de existir» (le dice a David Sylvester), la cual muestra abruptamente su desarrollo máximo como pintor, entregándole a nuestro mundo de vigilias una imagen todavía no narrada de sí mismo. Son tres paneles de 95 x 73,5 centímetros, en el centro de cada uno de los cuales, recortándose contra un espacio de un naranja intenso, se encuentra una figura de una malignidad indescriptible. Las tres muestran los dientes («y el hedor a sangre humana me sonríe alegrando mi corazón»), como si estuviesen siendo desgarradas por un tormento, por una ira y una perversidad tales que ninguna paz podría jamás aliviar. De la crucifixión —«esa manera precisa de matar a un tipo», como él la denominaba, y que va indicada en el nombre de la obra—, Bacon no conserva más que el sentimiento absoluto del daño, sin la creencia cristiana de una redención. Ningún trazo hace presente la Cruz, como si lo único representable de ella fuese esa masa informe, infinitamente cruel, feroz y desesperada que se hinca gruñendo a sus pies.

Bacon tituló ese tríptico «estudio» porque lo veía dentro del proceso de pintar una crucifixión mayor, y continúa ese estudio con el mismo tema en otros tres trípticos pintados en los años sesenta. Esas obras constituyen un punto límite después del cual se percibirá un leve, casi mudo cambio; es una pequeña inflexión que va desde la ferocidad, la ira y el daño hasta una nostalgia incolmable. Es una especie de dramatización del tiempo que comienza a asomarse y que hará que en su obra posterior se evoquen cada vez con mayor obsesión los seres que el pintor ha querido, sus amantes, los muertos, los fugaces compañeros de ruta, con algo que se asemeja a los atisbos de la compasión, pero de una compasión que le atañe estrictamente a la carne, como si en ella, en su realidad transitoria y horadada, se grabasen los recuerdos con una desesperación y una fuerza infinitamente mayores que cualquier pensamiento que pueda incluir

eso que el cristianismo llama la salvación.

Pero antes de estas obras finales, las sangrientas imágenes de las Furias acosando a Orestes, persiguiendo el hedor de la sangre, eternamente hambrientas, seguirán siendo el correlato de una Cruz despojada de sacralidad y, por ende, al ser un evento puramente humano, nos evidencian más aún la animalidad de nuestros impulsos, de nuestras aversiones y deseos. Los dientes surgen de esas bocas ovaladas, torcidas en relación con las caras, como si fueran una cadena infranqueable de arrecifes obstruyendo el acceso a una playa igualmente deforme e irremontable. La presencia de los dientes desnudos pareciera así marcar el límite, el umbral que separa el adentro del afuera como si fueran esa barrera que solamente podemos cruzar a través del dolor de la penetración, ya sea de la sodomía o de una inyección con drogas, en un intercambio de dominios y de sumisiones, de heridas y de carnes amoratadas que Bacon pintó con la fruición de un Velázquez o de un Rubens. He deseado —declarará en sus conversaciones—, sin jamás alcanzarlo, ser capaz de pintar una boca como Monet pintaba las puestas de sol.

En rigor, Bacon pintó esas bocas como si fueran puestas de sol. Despojadas de cualquier instinto de redención, son esas bocas gritando de terror o de hambre (como si ellas mismas fueran a ser devoradas) las que se muestran en el horizonte de todas las desgracias, al mismo tiempo que nos hacen más evidente aún ese acto elemental de mascar, de comer, de triturar. En otra parte de las conversaciones con Sylvester, Bacon dice que le sorprende no estar en el pellejo de la víctima: «Si busco algo de comer encuentro estupefaciente no estar yo en el lado del animal. Cuando te llevas algo a la boca, puedes darte cuenta de cómo la carne es bella y en seguida pensar en el entero horror de la vida». Pero más allá de lo que él mismo haya pensado (podríamos no saber nada de Bacon e igualmente sentir en sus cuadros la expresión de ese horror), sus cuadros reflejan un miedo ancestral, presente en el centro de la vida, como si el arte no fuese sino una forma apenas más sofisticada de la cacería, del hecho básico de devorar y ser devorado.

Sin embargo, desde ese implacable orden emerge, sobre todo en sus últimas obras, un lirismo que sólo puede alcanzarse desde la necesidad

absoluta de una condición irredenta, como si la misma declaración extrema de la ausencia de Dios se revelase como una forma de exorcismo en el cual no esperamos nada, no pronunciamos ningún anhelo, no damos ninguna posibilidad de un más allá o de una salvación, precisamente por el temor casi supersticioso de que por el solo hecho de pronunciar, de pensar siquiera en aquello que con más fervor ansiamos, esa ansia no se satisfaga jamás. Es lo que apenas se insinúa en uno de sus cuadros más estremecedores: *Dos figuras*, donde se ve a dos hombres acoplándose. Los seres emparejados no muestran ninguna atracción afectuosa sino que, por el contrario, adoptan las actitudes extremas de la violencia y del vasallaje: el rostro del hombre de arriba aparece borroneado, mientras que el que está abajo sonríe o grita en un ademán que pareciera estar apelando a la piedad o a la destrucción total, inmisericorde y «baja», preñada de orgasmo y de muerte. Bacon hace así de quien mira el espectador de un sueño, al mismo tiempo que lo relega al papel de fisgón de lupanar. Es un testigo y simultáneamente el cómplice de algo de lo que sin querer es culpable, como si aquello que mirara finalmente fueran las excrecencias y sudores de una realidad visceral y orgásmica que no es distinta a la orgía siniestra de la guerra, de las matanzas, de los crematorios y, en síntesis, de los latrocinios que una tierra y una época sin consuelo tienden frente a las carnes desechables de sus víctimas.

Así, los rostros y cuerpos pintados con gruesas pinceladas curvas parecieran buscar en sus propias entrañas el lugar donde vengarse de su condición, de la condición humana en general, en una especie de solidaridad con la muerte en la cual la palabra amor está radical y absolutamente excluida, proscrita, maldecida, como si el no pronunciarla, decíamos, fuese la única posibilidad de que ese amor en un instante acaezca. Los seres retratados por Bacon se repliegan así sobre su negación, en una santidad invertida, dada vuelta, tal vez porque el crimen tiene al menos la posibilidad de un perdón. De un perdón de los otros, de sí mismo y quizás, finalmente, en lo más hondo del abandono, el perdón de un Dios que nace del terror y del crimen solamente para perdonar.

Lo que Bacon hace entonces es retratar el tema de la Cruz confrontándolo con la crudeza de nuestra época. Su imagen de este

tiempo es desoladora porque, a diferencia de otros momentos de la historia humana, esa Cruz es probablemente hoy el último dilema que se abre entre la existencia y la nada. El horror con que concluyen los dos mil años de cristianismo es vacuo precisamente porque su correlato es el vacío y los rostros baconianos nos revelan, en lo insalvable de su soledad, de su violencia y autodaño, una honradez infinitamente más real que todas las complacencias de una religiosidad transformada en mero símbolo. La matriz cristiana de Bacon se va revelando así en su dramática oposición y su hondor, con relación al siglo que termina; no es menos vasta ni menos cierta que el amoroso recogimiento de una crucifixión del Giotto en la consolidación del catolicismo. Por el contrario, la reducción de la Cruz a una especie de escaparate de carnicero niega efectivamente lo sagrado, del mismo modo en que este siglo, en sus atrocidades y suprema indiferencia, niega la existencia de Dios.

Pero ni siquiera Bacon podrá ir más allá. De allí en adelante sus retratos, sobre todo los que realiza a partir de los años setenta, comienzan a adquirir el tinte desolado y grandioso de los desiertos. Es una especie de tristeza sin fin, desprovista de la virulencia y horror de sus primeros trabajos, y por eso mismo tal vez más honda, más remota e inalcanzable. Pero tampoco se trasluce algún sentimiento de salvación personal o de trascendencia, sino sólo la inclemencia de una atmósfera sosegada, infinitamente quieta, donde el desierto generalizado se va apropiando de los cuerpos o, mejor dicho, de los ademanes de esos cuerpos, como si tratara de convencernos de que el único orgullo humano posible es el orgullo de morirse.

Y efectivamente Francis Bacon murió el 28 de abril de 1992 en Madrid, de una pulmonía agravada por una antigua crisis de asma. Como señala uno de sus biógrafos, «murió temiéndole a la muerte —como siempre lo había hecho— y sin reconciliarse con Dios, pero sí con la vida tal y como era». Es posible, pero en los laberintos de una época que él llego a disecar en toda su crudeza, perversidad y desamparo, la palabra reconciliación ha sido usada quizás con demasiada ligereza. En todo caso ningún creador de este siglo cuyo trabajo se haya basado en una fe ha llevado esas palabras —reconciliación, fe— a la dimensión condenatoria, trágica y enorme a la

que las llevó este pintor escéptico y alucinado. En un tiempo autorreferente, donde las pocas certezas se han despojado de toda sacralidad y revelación, la contribución de Francis Bacon es sobre todo y paradójicamente una contribución a la teología. La crucifixión la observó directamente en las fotografías de los diarios, en los tratados de anatomía patológica, en los sonidos de las V1 y V2 estallando sobre Londres y en todas las manifestaciones de una naturaleza informe y cruel donde el hecho humano pareciera revelarse sólo como la cara más expuesta y desbastada de un equívoco. Al igual que Esquilo, él se detuvo en esa dureza y percibió el canto de las Furias recorriendo los escombros de la tierra, pero al hacerlo percibió por todos también el carácter demencial y trágico de una Cruz a la que hemos terminado de despojar. Francis Bacon vio simultáneamente la nada y la Cruz. Su interrogación fue la más despiadada y por eso mismo la más visceralmente religiosa de cuantas haya ensayado la modernidad. Su interrogación fue por la nada.

EL MAR, LA LUZ, LA IRA

Vi los espejos ante los rostros que se negaron a existir:
era el tiempo, era el mar, la luz, la ira.

Antonio Gamoneda, *Lápidas*

Y atrás cubriendo el desolado trecho
tal muchedumbre iba, que temblé al ver
que a tantos la muerte había deshecho.

Dante, «Infierno», III

Son las infinidades de hijos que no nacieron, incontables descendientes no natos de padres que sucumbieron antes de engendrarlos y que flotan en la noche de nadie. Entre el verso inaugural del poema de la ira —«Canta, oh diosa, la ira de Aquiles, hijo de Peleo»— y los versos que cierran el poema de Gamoneda median las ruinas de una eternidad que no llegó a nacer, una eternidad trunca. Recorremos este comienzo de milenio pegados a las ruinas, con el pasado adherido a nosotros como una piel infectada. Del horrible tiempo pasado y del pavoroso mundo futuro nos quedó la crueldad del presente, ese presente perpetuo donde los niños no engendrados de las guerras mueven sus rostros transparentes hacia nosotros y acomodan las nubes de sus cuerpos en las butacas vacías de la sala de clases de este teatro semivacío. Afuera el mar mece las mismas naves; el mar, la luz, la ira. El ruido ensordecedor de las rompientes y de los cantos vuelve a llenar con furia las playas de la ciudad eternamente sitiada y luego se retira arrastrando en la resaca incontables ciudades desoladas, países destruidos, ruinas de lo que nunca ha existido, restos envueltos en llamas de lo que no llegó a vivir.

Antonio Gamoneda es el Homero ciego de nuestro tiempo. Alzado sobre los escombros de la poesía europea, sus poemas van recogiendo los trozos de una lengua despedazada, rota por el imperio de la lengua del capital, incapaz ya de expresar nada, suturando las heridas de sus palabras inermes, despojadas de sus significados, juntándolas, curándolas, devolviéndolas a la vida. El poema en la obra de Gamoneda representa, antes que nada, el amoroso recogimiento que un hombre solo hace de esas sílabas, de esos sonidos arrasados, para que ellos vuelvan a cargarse de significados y puedan contarnos de nuevo, como si fuera la primera vez, el pasmo del que estamos hechos. Para que esos leves golpes de aire que llamamos palabras expresen nuevamente los inconsolables episodios que le dan al consuelo su fuerza y su heroísmo. Recogiendo las ruinas del lenguaje, tal como los rapsodas de Aquiles y Helena recogieron las ruinas de la ciudad despedazada iniciando los cantos, Gamoneda nos relata los cantos de un mundo que también ha terminado.

Rebalsados de ausencia, de todos esos seres triturados por la ira y por la incontable muchedumbre de sus hijos no nacidos, como si cada letra de su poesía fuera emergiendo desde el fondo de un naufragio, escuchamos de nuevo la sorda música de nuestros gemidos, de nuestra vejez, de nuestros cuerpos cada vez más doblados, nuestros temblores, la baba que cae de nuestros labios, y vemos pasar ante nosotros el animal del llanto:

> El animal de llanto lame las sombras de tu madre y tú recuerdas otra edad: no había nada dentro de la luz; sólo sentías la extrañeza de vivir. Luego venía el afilador y su serpiente entraba en tus oídos.
>
> Ahora tienes miedo y, de pronto, te embriaga la exactitud: la misma fístula invisible está sonando bajo tu ventana: ha venido el afilador.
>
> Oyes la música de los límites y ves pasar al animal del llanto.

No hay dioses, pero te oigo llorar y sé que vivo. Su sentido es entrañable; no existe absolutamente nada, sólo el sonido del llanto, el amor a un rostro ensangrentado, las palomas extraviadas en la eternidad:

Oigo un grito amarillo: luz desgarrada por la luz.

Por caminos de espinas, he llegado
al páramo invisible.

No merecía la pena. Me dispongo
al olvido y al vértigo. Esta es la última

dificultad. Es excesivo
este cansancio sin destino.

Yo
me mentía a mí mismo: no hay palomas
extraviadas en la eternidad. No hay
eternidad.

Entreveo entonces que las lecturas del presente no bastan para explicar el efecto que produce la poesía de Gamoneda. Una de las condiciones paradojales de la poesía, desde la *Odisea*, es que para ser verdad debe mentir, y Antonio Gamoneda, el más extraordinario poeta de nuestro tiempo, nos ha mentido: hay palomas en la eternidad: sus poemas son la eternidad.

La eternidad del mar, la eternidad de la luz, la eternidad de la ira.

EL TRATADO DEL LLANTO

Según la reciente edición castellana del *Mahabharata* hindú, prologado y traducido del inglés por Julio Pardilla, este libro atribuido a un ser mítico, Vyasa —el recopilador— y escrito a partir del siglo viii a. C., jamás ha sido traducido en su integridad desde el sánscrito, con la única excepción de una versión al inglés publicada en Calcuta en 1937. Lo extenso de este poema —más de doscientos mil versos equivalentes a ocho veces la *Ilíada* y la *Odisea* juntas— vendría a ser la explicación obvia. Una de sus partes, en cambio, el *Bhagavad Gita*, que contiene los diálogos entre un dios y un héroe, Krishna y Arjuna, ha sido objeto de numerosas lecturas e interpretaciones. En lo que a nuestro mundo respecta, basta con señalar que ese pequeño tratado, equiparable por su síntesis e intensidad a lo que es para el cristianismo el Sermón de la Montaña, constituye la base sobre la cual se han apoyado la mayoría de los grandes movimientos contraculturales que se inician en los años sesenta. Mi énfasis, no obstante, toca apenas un detalle: lo concreto, lo inconsolable de un solo llanto. El *Mahabharata* es un tratado del llanto. Probablemente el más conmovedor jamás escrito.

Como en la *Ilíada*, el tema es una batalla: dos castas rivales que provienen de un mismo tronco, los Kuravas y los Pandavas (el padre común de ambas ramas es el mismo autor al que se le atribuye el inmenso poema: Vyasa, el recopilador), se enfrentan por la posesión del reino de Hastinapura en la India; sin embargo, por las dimensiones y los elementos divinos que intervienen, este poema podría leerse tanto como una lucha por la posesión del universo como por la posesión de la propia conciencia. Pero como lo señala el prologuista de la edición citada, a diferencia del poema homérico, donde el destino de los héroes está entremezclado con el de los dioses, en el *Mahabharata* los hombres no son más que simples herramientas manejadas por una única voluntad divina que se manifiesta en la reencarnación del dios hecho hombre, Krishna. Él ya sabe el principio

y el fin, todo ya está consumado en su mente. Los personajes también lo saben, saben que sus voluntades no cuentan para nada, y sin embargo eso no los exime de la culpa.

En uno de los momentos más sobrecogedores del poema, Arjuna, el máximo héroe de los Pandavas, contempla el campo de batalla antes de comenzar el combate y al ver la multitud de los dos ejércitos siente una súbita e inmensa tristeza por los que allí van a morir. La respuesta del dios reencarnado Krishna, que es quien guía su carro de combate, excede con creces todo lo que nuestro mundo despierto haya entendido por consuelo. Es el *Bhagavad Gita*:

> Arjuna, no te aflijas, tú crees que eres el que mata y tu víctima piensa que es muerta por ti, pero ambos estáis equivocados: ni tú matas ni tu víctima es aniquilada, no es así. Lo que no ha nacido no puede morir; ni siquiera cuando muere el cuerpo. Una vez que conozcas lo que es imperecedero y eterno, una vez que conozcas lo que no tiene nacimiento ni cambios, ¿cómo puedes matar? Dices que vas a matar a tus enemigos, pero estás equivocado. Las armas no pueden herir el alma; el fuego no puede quemarla, ni el agua puede mojarla. Es eterna y la misma para siempre. Una vez que realices esta verdad no te preocuparás.

La lucha que sobreviene es cósmica, todos los elementos intervienen: el mar, las montañas, el cielo. Ya cerca del desenlace se produce el enfrentamiento entre los máximos héroes de ambos ejércitos, Arjuna y Radheya, que son hijos de la misma madre. Arjuna ignora que su rival es su hermano; Radheya, en cambio, lo supo desde siempre, como también que no habrá un solo vaticinio que quede sin cumplirse. Sabe, por ejemplo, por la antigua maldición de un maestro del arco, que la rueda de su carro se atascará en el momento más crucial de su vida, y por haber matado descuidadamente a un ciervo mientras se acoplaba (las divinidades se complacían en tomar la forma de ciervos para hacer el amor), sabe también que se le olvidará el conjuro mágico de su flecha en el instante en que más lo requiera y que será muerto por su hermano. Todo ocurre tal como estaba prefijado: la rueda de su carro efectivamente se atasca en medio del combate y en el momento más desesperado; cuando va a lanzar la saeta mágica que lo salvaría, se le olvida el conjuro. Entonces recuerda que todo ya le había sido dicho, pero lucha como si nada de eso en verdad contara. En el último

instante, mientras ve venir la flecha de su hermano que lo matará, alza el rostro y sonríe con una sonrisa de una amplitud y belleza tales que ilumina hasta el último confín del universo. Ha cumplido con su destino y los mismos dioses emocionados hacen llover pétalos de flores desde el cielo. Un instante después su cabeza cercenada cae y rueda sobre el campo.

Arjuna vuelve a su campamento y ordena las exequias de los Pandavas que han muerto; su madre, sin embargo, le dice que falta una pira, la de Radheya. Sorprendido, Arjuna le responde que él no tiene derecho porque es un Kurava. Entonces su madre le cuenta la historia y le afirma que sí, que lo tiene porque es su hermano. Es la culminación del *Mahabharata*. Arjuna se entera así de que aquel que ha matado es su hermano y aunque sabe que fue simplemente un títere en manos de los dioses, que su voluntad no intervino para nada, que todo estaba absoluta e irremediablemente prescrito desde siempre, no tiene consuelo posible y no puede parar de llorar.

Es el llanto de Arjuna, y para este nuevo milenio ese llanto es incolmable: lo que nos dice es que, aunque no se nos pueda culpar de nada, aunque en rigor no seamos responsables de nada, no hay consuelo posible, pues tanto la culpa como la piedad son anteriores a los actos humanos. No obstante, aún falta una escena: está en el canto final del *Mahabharata* y trata de la muerte del último de los Pandavas, Yudhisthira, quien es llevado al cielo por la diosa Indra. El lugar es edénico, pero al recorrerlo ve a sus primos, a los que fueron sus enemigos, pero no a su madre ni a sus hermanos. Le pregunta entonces a la diosa dónde están los suyos y ella, tomándolo, lo transporta a una región escalofriante. Es un infierno hindú, poblado de escenas monstruosas, de seres que gritan y de gemidos. Aterrorizado le pide a Indra que lo saque de allí, pero antes de huir reconoce entre los gemidos las voces de su madre y de sus hermanos. Decide entonces quedarse porque es preferible un infierno junto a los que se ama que un paraíso sin amor. Es la prueba final. En ese momento el velo del sueño se deshace y están todos juntos en el paraíso.

La escena toca lo indecible. Creo que en la literatura que nos es más familiar, sólo en el *Edipo en Colono* se alcanza a vislumbrar un epílogo semejante. Es en ese sentido que el *Mahabharata* es un tratado del

llanto. En él se muestra el extremo inconsolable de su desgarro y de ese número incontable de palabras, de creencias, de religiones que hemos levantado sólo para saber si es posible que ese llanto cese. Leemos traducciones, y si escenas como la de Arjuna o la de Yudhisthira eligiendo el infierno están escritas (y un sudamericano puede leerlas), es porque hay un excedente del mundo, una sobra muda que es exactamente la medida común de nuestro paraíso o de nuestra condena. En alguna parte hemos creído optar y en alguna parte también hemos elegido un infierno junto a los seres que se aman. De allí el luto frente a la muerte, los destierros del amor, del otro o de una patria. He llegado a imaginar también que el derrotero de esa elección es lo que llamamos en concreto historia. Para la literatura, el *Mahabharata*, el *Popol Vuh* o los textos bíblicos son sólo distintos ensayos de interpretación, modos con que el lenguaje trata de ofrendarnos lo que ya está fuera de él. Frente a la posibilidad de que Dios sí exista, estos libros no son otra cosa que pequeñas muestras de la única libertad que ese Dios parece hasta ahora habernos dispensado: la libertad de llorar o de no llorar.

A PLENO DÍA

El universo en paz de las escrituras

Hay una imagen esplendorosa. Está en el comienzo del «Paraíso» de Dante:

> La gloria de Aquel que todo mueve
> por el universo penetra y resplandece
> en unas partes más y en otras menos.

Lo que sigue es una visión de la luz que resplandece en todas partes iluminándolo todo. En unas con mayor intensidad y en otras con menos, pero irradiando en todas. Es una mirada, la de la poesía. Hay otra mirada, está descrita en *Vigilar y castigar* de Michel Foucault: la del panóptico, y la recordé a propósito de esos agentes de las SS que se dedican a detectar plagios, pasando por alto que en un mundo infectado hasta la náusea con la idea de propiedad, acusar a otro de plagio no es éticamente menos grave que delatar a un judío en la Alemania nazi o acusar de comunista a alguien durante el macartismo. Hemos visto los bombardeos recientes, el absoluto arrasamiento, una aniquilación y una demolición tales que toda disputa, por menor que sea, incluso una pequeña disputa literaria, se nos aparece de pronto como un ángulo más de ese derrumbe, de esa violencia permanente.

Es así y está tal vez inscrito en la existencia. Pero hablaba de esa imagen del «Paraíso». Es la luz y también una constatación futura: una imagen de los textos, cuya traducción exacta es la palabra paz. Es una constatación que por lo evidente a menudo se nos escapa: los textos no luchan entre sí, jamás disputan, los textos de la literatura no lidian unos con otros, no necesitan excluirse, matarse. Son sus sombras, esas siluetas que creen escribirlos, las que se hieren y litigan, pero nunca las obras. En ese sentido la literatura es la imagen más abarcadora e inmediata que lo humano nos entrega de la paz. Ese cosmos en paz, en

que conviven desde *Las Euménides* a *Hamlet*, desde la *Eneida* al *Paraíso perdido*, desde *Rayuela* a *Cien años de soledad*, es lo que denominamos el universo en paz de todas las escrituras.

Pero en un sentido futuro ese cosmos estaba ya adelantado en el inicio del «Paraíso» de Dante, en la imagen de la luz que fulgura en todas partes, en unas más y en otras menos, pero en todas partes. Podemos ver entonces ese universo de estrellas mayores y menores resplandeciendo, leyéndonos, escribiéndose. Lo que la crítica moderna entonces acuñó bajo la palabra intertextualidad aparece, así, como un efecto dantesco y, por sobre todo, como una representación extrema y sobrecogedora de la paz. La más deslumbradora a la que podamos acceder. De una paz concreta, tangible, formada por un universo de escrituras que ruedan unas al lado de las otras y frente al cual la furia, el aniquilamiento, las acusaciones de plagio, se revelan en toda su desoladora evidencia. Pareciera así que los textos literarios preexistieran a quienes los escriben, que estuvieran allí antes de la destrucción que implican las acciones humanas. Es como si esa violencia emergiera de la incapacidad de no ser más que las sombras que nos devuelven esas escrituras, esos poemas. En los espacios en blanco que se tienden entre la *Odisea* y la *Eneida*, entre el *De rerum natura* y la *Divina comedia*, entre *Rayuela* y *Cien años de soledad*, los hombres no son escritura, son sólo su violencia.

Pero en rigor la oposición entre escritura y violencia es uno de los temas centrales de la tragedia griega y su formulación más visible se encuentra en tres obras cuyas tramas son prácticamente idénticas: un hijo que venga el asesinato de su padre matando a su madre, que lo ha cometido. Se trata de *Las coéforas* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la *Electra* de Eurípides. Como decía, el argumento es exactamente el mismo, los personajes son iguales: Agamenón, Orestes, Electra, Clitemnestra, Egisto, y el desenlace no varía. Lo que las separa es sólo un detalle: la actitud del hijo, Orestes, antes de matar a la madre. En Esquilo tiene un instante de duda, en Sófocles no hay duda alguna, en Eurípides la duda es tal que no será Orestes sino su hermana Electra quien finalmente la mate. La diferencia es mínima, es apenas la duración de una duda, pero es esa diferencia, y no el matricidio, el nudo central de las tres tragedias y de absolutamente todo lo escrito:

la duda frente a la violencia. Esa será la razón de *Hamlet* y finalmente la razón del porqué de la persistencia de la literatura, es decir, de por qué para nosotros, sombras de sombras de historias, de narraciones, de poemas, de cuentos, de novelas, nos es tan difícil la paz.

Es la pregunta central que abre el concepto de intertextualidad. Se ha apuntado bien que toda literatura es literatura contemporánea, sólo podemos leer poniendo las obras delante de nuestros ojos, no detrás, y eso implica una concreción presente de todo, una especie de epifanía del mundo que reúne todas las escrituras, de todos los tiempos, en un solo instante. Ese es el espectáculo de la paz. El espectáculo de todos los textos reunidos:

«Yo soy el que soy» (Éxodo); «y dónde estabas tú cuando yo levanté los cimientos de la tierra y todas las estrellas matutinas se levantaron cantando al unísono» (*Job*); «amor, nadie, ni entre los dioses ni entre los efímeros mortales, es capaz de rehuirte» (*Antígona*); «yo nunca estuve en Troya, fue sólo mi sombra» (*Helena*); «porque en el río del alma las victorias del espíritu son los baños sagrados, la verdad sus aguas, la posesión de sí sus orillas y la ternura sus olas» (*Mahabharata*); «no apagarán el amor ni las muchas aguas ni los ríos» (*Cantar de los cantares*); «al poseerse, los amantes dudan» (*De rerum natura*); «la gloria de Aquel que todo mueve por el universo penetra y resplandece» (*Divina comedia*); «ni el mármol ni los dorados monumentos de los príncipes sobrevivirá a esta rima poderosa» (Soneto 55); «el canto de los cielos, la marcha de los pueblos» (*Una temporada en el infierno*)...

En los ríos ensangrentados de la historia lo que sigue es el desenlace de una duda que siempre ha sido resuelta fuera de los textos; allí donde crudamente los hombres matan y son muertos. Es la borrosa ejemplaridad de toda violencia y de su confrontación con la luz que describió Dante, con el cosmos que hemos traducido aquí como el cosmos en paz de las escrituras. La confrontación ha resultado desoladora, pero estaba ya anunciada en los textos augurales: en la ira de Aquiles con que se inicia la *Ilíada* (y la literatura de nuestro mundo) y en el esplendor convulsionado de los grandes poetas hebreos: Isaías, Ezequiel, Jeremías. Los temas no han variado mayormente y la literatura, el cosmos en paz, nos enfrenta siempre a la dureza de lo no

escrito, del dolor puro. Un autor de nuestros días, Ricardo Piglia, nos muestra en su *Formas breves* que toda narración contiene una segunda historia. Él se refería al cuento moderno, pero su observación es apenas una pequeña consecuencia del tema central planteado primero en Esquilo y luego en Sófocles y Eurípides: la segunda historia jamás está escrita porque les pertenece a los cuerpos, a esas sombras rebosantes de sangre que se matan, que se derrumban, que de tanto en tanto se abrazan. En dos frases: la escritura es la duda. La forma en que los hombres han resuelto esa duda es la historia, es decir, Irak, los campos de exterminio, el fascismo.

Volvemos entonces al comienzo, probablemente carecemos de palabras para nombrar la luz o el fervor o el abrazo, y esa carencia es también un espacio que queda entre las escrituras. Entre las tramas idénticas de la *Electra* de Sófocles y la *Electra* de Eurípides lo que existe es una diferencia mínima y a la vez infinita, ni más ni menos que la duda frente al acto de matar, frente al asesinato.

Como en las *Electra*, entonces, lo crucial no es preguntarse en qué se asemejan dos obras, sino en qué se diferencian. Al comienzo decía que era sólo una imagen, la de la luz que irradia el conjunto de todos los textos literarios girando en paz, en unas partes con mayor resplandor y en otras con menos, pero resplandeciendo en todas partes. Decía también que donde se pone el nivel de lectura es un asunto de miradas, de jerarquía intelectual y, aunque suene más cursi aún, de vocación literaria. Porque efectivamente hay otro nivel, es la imagen de un arco de dos mil ochocientos años de escrituras que en cada una de sus mínimas diferencias y particularidades ha modelado nuestros propios rostros, nuestros gestos, nuestras virtudes y violencias. Ese arco es la única consecuencia a la que un escritor puede atenerse. La única instancia frente a la cual debe responder.

Lo que hoy llamamos intertextualidad entonces nos nombra permanentemente esas distancias, esos espacios blancos, y, al leer, siempre leemos las palabras que quedan entre los textos, es decir, las palabras que nos faltan: luz, bondad, compasión, amor, fervor, abrazo. En uno de sus cuentos, John Cheever llamó a esas palabras «los colores de la tierra». La mínima vacilación, esa diferencia que marcan Esquilo y las *Electra* de Eurípides y de Sófocles frente al asesinato, dibuja la

similitud fundamental de todas las escrituras entre sí, de toda creación literaria, mostrándonos de paso que hay una incandescencia, un fulgor, un color aún no reflejado. Es el vislumbre de un universo donde, casi como una lección o un reproche, la literatura ya no será necesaria porque los hombres —Orestes, Electra, Agamenón, Egisto, Clitemnestra, Hamlet y esas secuelas de ellos que somos todos nosotros—, todos los seres humanos en general, habrán resuelto y ya para siempre la duda: habrán resuelto no matar.

A PLENA NOCHE

Delación y plagio

Es la insalvable diferencia que separa a un gran escritor de un mal escritor; un gran escritor plagia todo lo que se debe plagiar, mientras que el mal escritor plagia todo, menos lo que se debe plagiar. Es así y las acusaciones de plagio tienen invariablemente dos rasgos comunes: son histéricas y siempre quienes las lanzan son personajes intelectualmente oscuros. Nadie podría imaginarse a Pound, a Neruda o a Picasso haciéndolas, pero el que los acusadores sean por lo general poco dotados no los exime. Y no los exime porque en estas sociedades injustas hasta la náusea, donde lo único intocable es el dogma de la propiedad, donde impera la dictadura del lucro, acusar a otro de plagio equivale a una delación.

Lo que sigue es un espectáculo apenas actualizado del desfile de las brujas camino a la hoguera. Al delatado se lo humilla, se lo tortura, se lo insulta, y el calificativo de plagiario le cae encima como un manto infectado por la lepra. Expulsado de la comunidad de las letras, condenado a ser desde entonces un fantasma que deambula sobre su propia pasión, el acusado es la víctima propicia que necesita el sistema para enmascarar su violencia transformándola en virtud. El lenguaje es el más común de los bienes y es en el mar general de ese lenguaje donde surgen todas las obras y vuelven a él. No hay propietario de las palabras que los hombres usan en sus vidas, y si hay algún acreedor a quien pagarle derechos sería a esas palabras, o por último al aire que las sostiene. La violencia extrema con que se actúa y se purga en el caso de la literatura es por el papel simbólico que ella juega. Reconocer que está todo invertido, que son finalmente las lenguas las que crean las obras literarias y las obras literarias las que crean a sus autores, y no a la inversa, es reconocer que hay otras formas de eternidad, que tenemos no un nombre sino el nombre de todo, de

todas las cosas. Es reconocer que todo lo que ha vivido y muerto vive en cada uno de nosotros y que por ende no hay propietarios porque cada uno de nosotros es propietario de absolutamente todo.

De allí la extrema violencia que las acusaciones de plagio conllevan. El plagiador es el hereje, la bruja, el infiel, el marrano, el artista degenerado, y carga con toda la violencia con que históricamente se ha atacado a la disidencia; él y sus delatores cumplen con el rito sangriento de crear demonios para que el sistema se preserve. Los linchamientos han sido un espectáculo recurrente en la historia, pero el encarnizamiento con que se suele actuar en los medios literarios, las descalificaciones mutuas, las burlas, las acusaciones, no pueden sino llevarnos a la conclusión de que si el mundo estuviese compuesto sólo de malos escritores habría muchos más campos de tortura, muchos más descabezados, muchas más cárceles y cámaras de gas que en el mundo real.

Como sucede siempre, todos los gendarmes apelan a valores biempensantes como la «honestidad», que en esto vale un pepino; un escritor honesto, o es un bodrio o un latero. A un creador yo no le pido esa honestidad, no se la pido a Picasso, no se la pido a Neruda, no se la pido a Nicanor Parra, me daría vergüenza, para eso me basta con un contable. Lo que le pido es otra honestidad, infinitamente más dura, infinitamente más extrema y bella, que es la fidelidad a una obra, a todos los riesgos, a toda la locura que implica.

Nadie es dueño de lo que escribe, toda creación es colectiva porque el lenguaje es colectivo. Pero si estuviera equivocado, si efectivamente hubiese un genio individual y todo radicara en la fuerza que un ser solo le opone a un mundo atroz, entonces el darwinismo es en literatura lo único real y los autores más dotados tienen el absoluto derecho de copiar sin cita lo que quieran de quien quieran y el copiado debería sentirse orgulloso de ser engullido para la sobrevivencia de la gran literatura.

Pero todo esto es penoso. Prefiero hablar de amor.

DOBLADA DE AMOR

Violeta Parra es nuestro Shakespeare. En sus canciones están contenidos todos los sentimientos y emociones humanas, y en su alucinado recorrido tocan esa gama infinita de pequeñas esperanzas y borrosos sueños, de amaneceres y cuerpos degollados, de amores inmortales y abruptos abandonos, que sumados uno a uno van formando el tejido real de ese compendio de imaginarios que denominamos un país, una nación, una patria. Todo país, y el nuestro también, es en gran parte una construcción imaginaria; lo real es que «veintiuno son los dolores», lo real es que «Arauco tiene una pena», lo real es que «Chile limita al centro de la injusticia», lo real son los «campos regados con tu sangre, Julián Grimau», lo real es el nombre de la copla que no tiene nombre, lo real es el continente Violeta Parra. Su obra sobrepasa con creces las fronteras de los llamados géneros artísticos —música, artes visuales, poesía—, mostrándonos en cambio un arte total en el cual están escenificadas su vida y su muerte. En esa obra Violeta Parra cruzó la vía dolorosa de su propia pasión, burlona, traviesa, hiriente, transparentando en sus canciones las inquinas del amor y del mundo, las injusticia de la soledad y la de una sociedad ajusticiada, para levantarse —como se lo pide en su «Defensa de Violeta Parra» su hermano Nicanor— en cuerpo y alma del sepulcro y reaparecer en los rostros de miles y miles de mujeres, pobladoras, campesinas, amas de casa, «jardineras, loceras, costureras», que de sur a norte del país ensangrentado cruzaron con nosotros, y sin temblar, la noche terrible que se venía, la noche de la dictadura. Violeta Parra son millones y de allí su universalidad, y cada rasgueo de su guitarra, cada rima de sus décimas, cada línea y pespunte de sus cuadros, ilumina un detalle del mundo. Incluso su muerte es parte de su creación, de lo más extremo, fuerte y expuesto de ella, porque sólo alguien que vuela muy alto, pero muy alto, es capaz de escribir ese himno sublime que es «Gracias a la vida», y hacerlo sabiendo que se va a matar.

Es esa grandeza de Violeta Parra la que conmueve hasta a las

piedras, porque más allá de todas las clasificaciones, es una grandeza lacerada por la vida, capaz de transformar cada uno de nuestros vislumbres, de nuestras emociones, de nuestros gestos de amor o de rechazo, en los únicos monumentos sagrados de un mundo que es todo menos sagrado. Es lo que nos vuelve a hacer presente la *Poesía* de Violeta Parra, la muestra más exhaustiva que se haya hecho hasta ahora de su escritura, que le debemos al rigor tenaz y amoroso de Paula Miranda, quien tres años atrás, en su libro *La poesía de Violeta Parra*, ya había expuesto los fundamentos críticos de esta edición de la editorial de la Universidad de Valparaíso. Es la ocasión también de recordar que en 1978, Manfred Engelbert, profesor de la Universidad de Göttingen, publica en Frankfurt una antología bilingüe de Violeta Parra, *Lieder aus Chile*, en la que por primera vez se afirma que Violeta Parra es una gran poeta, a la altura de Pablo Neruda y de Gabriela Mistral y de su hermano Nicanor, afirmación que esta edición de *Poesía* confirma en su sentido más absoluto. Sean cuales sean las materias —desde la lucha del pueblo mapuche, los avances y retrocesos del movimiento popular y la explotación capitalista, hasta los cantos del angelito, desde los abismos existenciales de la soledad, del abandono y la muerte, hasta la plenitud de la alegría y de la celebración («porque el día de tu cumpleaños es día muy principal»)—, lo que cruza la totalidad de su obra es el amor. El amor lo inunda todo; es la arrasada nostalgia de «Volver a los diecisiete», es la ironía de «El albertío», es la conmovida denuncia de «La carta»:

> Por suerte tengo guitarra
> para llorar mi dolor,
> también tengo nueve hermanos
> fuera del que se engrilló.
> Los nueve son comunistas
> con el favor de mi Dios.

Abro aquí un paréntesis: antes del golpe, yo estudiaba ingeniería y era militante de las Juventudes Comunistas, por lo que me juntaba con mis compañeros y cantábamos a voz en cuello «La carta», acentuando la palabra «comunistas»: «Los nueve son *comunistas* / con el favor de mi Dios», pero aparecieron los jóvenes del MAPU, que recién venían llegando, y cantaban: «Los nueve son *mapucistas* / con el favor de mi

Dios», tergiversando por completo la historia. Creo que pocas cosas me indignaban más que esa apropiación, y estaba dispuesto incluso a irme a los golpes por ello. Bueno, eran años de esperanzas.

Pero me he desviado, estaba diciendo que Manfred Engelbert vio que toda la obra de Violeta Parra estaba cruzada por el amor. Pero no por un amor abstracto, no es el amor a los hijos o a los padres, sino el ansia urgente de un otro, del amor de un otro, que lo atraviesa y lo arrasa todo: los sentimientos, los estados de ánimo, las pulsiones que se hacen presentes en la tristeza y en la alegría, incluso en la irreverencia del humor más desternillante:

La mujer del carpintero
se fue con el principiante,
porque el maestro que tenía
ya no aserrucha como antes.

Ahora que la acabo de leer, me doy cuenta de que esa copla es de Nicanor, no de Violeta, y es como si hubiese querido fundirlos.

Por qué no. Tiempo atrás, una feminista chilena afirmó, tal vez con un cierto dejo machista, que el amor era el opio de las mujeres. Es una buena frase y puede ser, pero si es así, su efecto narcotizante abarca, al menos, la totalidad de los cantos: está en el *Cantar de los cantares* y en los «Sonetos de la muerte» de la Mistral, está en *Helena* de Eurípides y en *Las últimas composiciones* de Violeta Parra, donde la poeta une el milagro de ver «en las multitudes el hombre que yo amo», de «Gracias a la vida», con la clausura de toda mirada de «Maldigo del alto cielo», esa imprecación de las imprecaciones cuya fuerza sólo es comparable con las condenas de los profetas bíblicos:

Maldigo luna y paisaje,
los valles y los desiertos.
Maldigo muerto por muerto
y el vivo de rey a paje.
El ave con su plumaje
yo la maldigo a porfía,
las aulas, las sacristías
porque me aflige un dolor.
Maldigo el vocablo «amor»
con toda su porquería.

¡Cuánto será mi dolor!

Esa omnipresencia del amor, incluso en su maldición, es lo que culmina con Violeta Parra; su opio estaba ya presente dos mil quinientos años atrás en *Antígona*. Parece escrito por Violeta, pero es Sófocles:

Amor, invencible en las batallas,
que te abalanzas sobre nuestros animales
y que pernoctas en las delicadas mejillas de las doncellas.
Amor que frecuentas los caminos del mar
y que habitas en las agrestes moradas.
Nadie, ni entre los dioses ni entre los efímeros mortales
es capaz de rehuirte, y el que te posee enloquece.

Doblada entonces de amor, arrasada de amor, rota de amor, Violeta Parra une las dos orillas opuestas de un sentimiento expuesto y con ello nos muestra la cara universal de cada detalle de lo existente; nada hay más universal que un instante de amor, nada hay más eterno que el instante de un sollozo o de un grito. Opiómana del amor, su rostro es así el rostro de todos los desvelados y desveladas de este mundo que intentan dormitar un rato sobre las aristas demasiado gruesas, demasiado toscas, demasiado hirientes, de esta tierra a veces bella y a veces misérrima.

Es, creo, parte de lo que muestra esta *Poesía* de Violeta Parra. Las letras de sus canciones son mucho más que letras de canciones, y en su contratapa los editores nos afirman que su obra «lleva al lector a cumbres pocas veces alcanzadas en la poesía en español». Yo agregaría: y no solo en español. Dicho esto, quiero que volvamos un momento atrás. Los hexámetros de la *Ilíada* y la *Odisea* son mucho más que letras de canciones y, sin embargo, la pérdida de su música, del canto con que la relataban los antiguos aedas, es una de las más grandes pérdidas de la historia humana. La *Ilíada* y la *Odisea* eran cantadas y uno puede imaginar la sorpresa, perplejidad y aburrimiento que habría experimentado un griego de la Tebas de hace dos mil seiscientos años si el respectivo aeda se hubiese limitado a recitar los pasajes de la guerra de Troya sin el canto. El canto gregoriano nació con la notación musical y es inimaginable sin su salmodia. Algo

similar ocurre con Violeta Parra, es con música, y lo demás es reducirla. No es leer «una copla me ha cantado, la prenda que quiero yo», es cantar:

Una copla me ha cantado
La prenda que quiero yo,
Con esa copla a cuchillo
Me ha desangrado la voz.

Esas notas, esos altos y bajos, esos alargues y cortes, son el poema, esa es su métrica, su respiración. Sacarle la música a Violeta Parra es tan inconcebible como sacarle la música al canto gregoriano, y sé que ninguno de nosotros estaría dispuesto a esa mutilación. Nadie haría algo semejante. Sí, puedo respirar tranquilo: ella es con música.

Doblada de amor, Violeta Parra, canta.

EL GRAFITI MÁS BELLO DEL MUNDO

Es una muestra del sentido que puede tener todavía la palabra creación y la vi años atrás rayada sobre la pared de un barrio periférico de São Paulo. Es el grafiti más bello del mundo y es posible que todavía exista. Sobre un muro muy viejo alguien escribió: «María, yo te amo». La pintura estaba descascarada y era apenas visible por la antigüedad. Más abajo, pero ahora la pintura era absolutamente nueva, reluciente, otro, quizás el mismo, agregó: «María, yo te sigo amando». Arriba del muro el cielo se parecía a una promesa y por un instante volví a ver las patrias imaginarias: el rostro de esa María sobre el horizonte, suspendido, copando el cielo.

Los poemas son una síntesis de las vidas incompletas. A menudo se tiene la sensación de que la existencia misma, que estar vivo, es una dedicatoria, que sentir, respirar, es algo que hacemos para dedicárselo a otro. En un mundo más benigno, el arte probablemente dejaría de ser necesario, ya que la vida, cada partícula, cada emoción humana, sería en sí misma un poema, la más vasta de las sinfonías, un mural hecho con los cielos, las cordilleras, el Pacífico, las orillas de las playas y los desiertos. Entre la poesía y el amor no mediarían, entonces, palabras.

La mayoría de los hombres y de las mujeres hablan solos por las noches. Antes de dormirse ensayan diálogos imaginarios y perfectos con seres que quisieran que en ese momento estuviesen allí. Esa es tal vez la máxima devoción por el otro, lo máximo que nos es permitido, la mayor muestra de nuestra impotencia y anhelo. Hablo con mis héroes y heroínas de la noche arrasado, roto de amor. A veces es tan real el peso de sus brazos anudados en mi cuello que he llegado a creer que perdurarían al despertar, que estarían allí a la llegada del día. Debe haber algo, una intensidad sostenida contra todo, anidada en el fondo de nosotros mismos, que nos permita quebrar la vacuidad de un tiempo sin entusiasmo, sin fervor. Debe haber algo, un entusiasmo, una pasión, un delirio, que nos lleve a rompernos nuevamente para

que entre los excrementos y las lágrimas de ese derrumbe volvamos a apostarlo todo por una nueva emotividad, por una nueva belleza.

Emocionados o suicidas. Como si emergiera de un letargo, pareciera que la única inteligencia que puede decirnos algo en el mundo de hoy es la inteligencia de la piedad y del ardor. Las palabras que empleo —pasión, amor, fervor, misericordia— se han vuelto extrañas; sin embargo, un solo segundo de compasión, de creación o de locura pueden significar, en una vida verdadera, una maravilla infinitamente más fuerte que todos los razonamientos y claudicaciones del buen sentido. María, yo te amo. María, yo te sigo amando. Allí, sobre ese muro paulista, está dicho algo que ningún ensayo sobre arte ni ningún congreso mundial de literatura podría contener.

Es la apuesta sin fin. Sólo la irrupción de una nueva afectividad, abrupta, desollante, puede transformar a un hombre y mujer en algo más que sí mismos. Ese es el único significado de la palabra creación que aún hoy puede contar. Todo lo demás es la administración de la tristeza. Saludo entonces al artista anónimo que sobre un muro creó (o padeció) la obra más hermosa de la tierra, el grafiti más bello jamás pensado. La frase que contiene todas las lealtades y las promesas de este mundo, todo el sueño del futuro, todo el dolor de la invencible muerte.

TRES ENSAYOS SOBRE LA FOTOGRAFÍA

Una abrupta eternidad

No existen rostros, lo que existe son fotografías. Son trillones de fotos copando el cielo de las imágenes y cada una de ellas reinventa la eternidad. El revelado fotográfico fue posiblemente el último acto de la memoria antes de ser reemplazada por el presente perpetuo de la fotografía digital, y en esa deriva inabarcable que va desde las cavernas de Altamira hasta Google Earth, las imágenes son el gran cementerio de la gestualidad humana. Aquello que hoy llamamos Rafael, Goya, Rubens, Van Gogh, son, antes que nada, esas manualidades irrepetibles, esas levísimas torsiones del pincel estampándose para siempre en la tela. Tal como en el museo, cada pincelada del cuadro es la huella directa de una existencia material, física, concreta; en ese museo de la modernidad que es la fotografía, lo que se retrata son gestos, rictus, que se han convertido en irradiación, en auras. La fotografía dobla lo real como en el cuento «Funes el memorioso» de Borges, sabiendo que nunca tendremos el tiempo para ver ese doblez infinito de cada segundo de la vida que es exactamente aquello que se llama muerte.

Es el trasfondo que cruza las veintisiete fotografías de talleres de artistas de Paz Errázuriz y Luis Poirot. Publicadas el año 2009 en el libro *Cultura de taller*, los editores incluyeron una sección llamada «In memoriam» que agrupa los talleres de artistas ya muertos, recordándonos que uno de los datos medulares del hecho fotográfico es la refutación de la fotografía a separar los vivos de los muertos. El «In memoriam» del libro viene a restituir un ordenamiento ancestral, insustituible, el de la secuencia de la vida y la muerte, de modo tal que si viniera un habitante de Azerbaiyán y viera este libro (será una audacia, pero por un momento supondré que un habitante de Azerbaiyán no conoce a los artistas chilenos), sabría al menos que

algunos de esos rostros son rostros ya muertos.

Ese reconocimiento no es menor puestas frente a la perspectiva de los grandes tiempos —el futuro, la eternidad, el olvido—; las fotografías de Errázuriz y Poirot carecen de la más mínima sombra de concesión, son implacables y de un rigor formal extremo. Todas las fotografías son en blanco y negro, por lo que tienen un substrato común sin el cual serían otras: la memoria chilena. Esa memoria, al menos hasta 1978, año en que se introduce en Chile la televisión a color, es una memoria en blanco y negro. Fotografiar hoy en blanco y negro, sea cual sea el tema que se elija, es regresar a ese punto donde la realidad se revela como tragedia. Las fotografías de los desaparecidos que sus familiares llevan adheridas en sus chalecos, como las del bombardeo de La Moneda o el retrato de Pinochet con las gafas negras, son fotografías en blanco y negro, y las imágenes que ahora vemos inevitablemente comparten ese río profundo de nuestra historia.

Optar entonces por la fotografía en blanco y negro implica una elección que no sólo es estética, sino también moral y, en su sentido más acuciante, es una opción política. Los actos humanos son más efímeros que sus consecuencias y los hechos trágicos de Chile han también determinado una manera de mirar, de ver, de ser captado. Todo arte llevado al extremo, y la fotografía es uno de los ejemplos más elocuentes de esto, es siempre un autorretrato. El fotógrafo fotografía su propia mirada; lo conmocionante es que esa mirada es el mundo.

Vemos así estos cuerpos, estos rostros que se asoman entre bastidores y bloques de piedra y advertimos que ninguno de ellos ríe. Por el contrario, la suma de estas tomas nos ha puesto frente a un escenario donde lo primero que pareciera emerger es el espectáculo de una desolación inextirpable. Siguiendo al Kawabata de *Lo bello y lo triste*, vemos que parte de la tumefacta grandeza de esta muestra radica en que es extraordinariamente bella y extraordinariamente triste. Lo que aparece entonces es una suerte de contracara, son retratos que a su vez retratan una historia que no había sido expuesta de esta manera antes. Su excepcionalidad radica en que ambos fotógrafos han hecho una opción de lenguaje en una época en que el

lenguaje agoniza. La diferencia entre este libro y el glamur de cientos de otras publicaciones con el mismo tema —catálogos de artistas, libros de arte, revistas en papel cuché— es que el arte de Poirot y de Errázuriz es un arte por la memoria. Y en el caso de este territorio, de este país, es un arte por la memoria de Chile. El costo es que un arte por la memoria, paradójicamente, no tendrá más aliado que lo omnipresente de la muerte.

Es, me ha parecido, el gran tema que muestran estas imágenes. Como apuntaba al comienzo, si por casualidad llegara hoy un habitante de Azerbaiyán, y reitero mi suposición inicial de que este no conoce a los artistas chilenos, carecería de todo elemento de juicio para saber quiénes continúan vivos. Pero supondremos un segundo espectador: se llama Julio, nació en Chillán el año 2057, pero vive en Santiago desde los dieciocho años. El «In memoriam» no le dice nada, todo es un *in memoriam*, todas las fotografías, todas las imágenes. Comprendemos entonces que en sí esa diferencia no tiene sentido porque lo absolutamente sobrecogedor que nos muestran estas veintisiete imágenes es que todos sus moradores están muertos y que son las sucesivas oleadas de la muerte las que les dan la expresión a esos ojos, a esos cuadros amontonados, a esas figuras asomadas entre sus bastidores.

Volvemos a mirar estas fotos, nada en ellas es importante; son sólo imágenes de los talleres de algunos artistas periféricos, y sin embargo el mundo sería incomprensible sin ellas. No es la fotografía, es algo más rotundo y, si se quiere, rebuscado: es algo así como el golpe abrupto de la eternidad.

Tú que eres real
«Luis Poirot: Un retrato»

Je renierais ma patrie Je renierais mes amis
Si tu me le demandais.

Edith Piaf, «L'hymne à l'amour»

Luis Poirot ha emergido de la ceguera y de la muerte para fotografiar a quien ha estado al lado de él desde entonces. Lo ha venido haciendo desde hace diecisiete años, día tras día, mes tras mes. La mayoría son desnudos y cada una de las fotografías expuestas (*Luis Poirot: Un retrato. Fotografías 1997-2014*. Museo de Bellas Artes, Santiago, 2014) nos muestra la rotundidad de la luz esculpiendo los contornos de ese cuerpo real, que existe, pero que existe también en la paradojal consistencia de la oscuridad y de la noche, como si en su obsesiva reiteración lo que desesperadamente se intentase es fijar un sueño antes de que sucumba al nuevo día, antes de que sucumba al despertar.

Miramos así ese cuerpo tendido, la extraña belleza de esa cara, de esos ojos que miran al lente, y atrás el fondo oscuro de los árboles, y entendemos que estas fotografías le conciernen a lo más expuesto de nuestra desnudez y soledad. Desde el comienzo del mundo, infinidades de seres han visto los rasgos de quienes aman desvanecerse en la noche y se han preguntado qué de ti queda en mí, qué de mí queda en ti. Repetida hoy, en nuestro tiempo, esta interrogación nos pone en el centro del hecho fotográfico, recordándonos que la fotografía es la respuesta que la modernidad le ha dado a esa pregunta inmemorial, anclada en el fondo de la deriva humana: qué sobrevive cuando ya nada sobrevive.

Poirot ha continuado con la técnica del revelado porque a diferencia

del presente perpetuo de la fotografía digital, el revelado es una metáfora del despertar. Despegándose de la oscuridad como el día de la noche, la aparición de ese cuerpo sobre la superficie emulsionada del papel es también una imagen de ese magma en que el nacimiento, el amor y la muerte funden sus fronteras. Recorremos entonces estas tomas y al hacerlo reiteramos el recorrido de una mirada. A tientas buscamos en esos rasgos, en esa desnudez esculpida por la luz, el trozo de eternidad que a todos nos es debida, aunque no sea más que por el hecho de que nadie ha pedido nacer.

Como si jugaran a ser Dios tratando de retener la vida, estas fotografías nos señalan que el semblante que amamos es exactamente ese semblante porque en su arrobada singularidad están contenidos los semblantes de la humanidad entera. Doblándose entonces sobre su silencio, son nuestras propias voces las que rebalsan la mudez infinita de esa cara reiterada cientos de veces, de esos ojos que parecen mirarnos, de esa desnudez blanca y leve. Miramos, y en el murmullo creciente que va cubriendo estas imágenes alcanzamos a distinguir los diálogos más entrañables con que una fila interminable de seres ha cruzado por infinidades de años las sombras y la noche buscando a tientas los ojos que justifiquen toda mirada, buscando la voz que justifique todas las palabras, buscando el sueño que justifique todo despertar. Apelando a los significados aún no corrompidos de la palabra sueño, de la palabra amor, de la palabra pureza, estas fotografías hacen de la mirada un himno.

Renegaré de mi país, renegaré de mis amigos, si tú me lo pides. En efecto, esta muestra es un poema y un himno. Como en los sueños miramos y somos a la vez mirados. Comprendemos entonces que si un hombre solo, al borde de la ceguera y de la muerte, te ha encontrado, es porque el universo entero te ha encontrado. En la prehistoria de estas fotografías, innumerables seres corearon con los ojos llorosos el canto de la aurora emergiendo de la noche, y era también ese cuerpo desnudo, circundado por la silueta negra de los árboles, revelándose a la claridad del día.

Desertores de ejércitos infinitamente derrotados, millones y millones de seres caminaron, soñaron, se tendieron tantas veces al lado de tu sombra y de tu fantasma que no podían sino verte al despertar.

Surgiendo de la feroz noche en que tú aún no nacías, interminables muchedumbres buscaron el semblante de su amor y de su sueño en millones de direcciones distintas, y en todas te encontraron. Suspendida a treinta centímetros de sus frentes, donde miraron estabas tú, en todas las caras, en todos los cuerpos a los que su cansancio o su orfandad los hubiera llevado. Tendida sobre los laberintos de la realidad, tú sobrevives. Tú que eres real y que continuarás siendo real a pesar de todo lo que se impone y se continuará imponiendo en ti para que seas una quimera.

Es el comienzo de todas las mañanas del mundo. Tú vuelves tus ojos al lente y lo miras, ahora hay una niña a tu lado. Él obtura la cámara. Él sabe que esta vez ya no podrá perderte.

Narciso y la noche múltiple
«Jorge Brantmayer: Muchedumbre»

El gran desconocido de sí mismo, Narciso, muere cuando ve su rostro reflejado en el estanque. El mito cuenta que, enamorado de ese rostro, se ahoga al intentar besarlo, sin saber que ese rostro era el suyo. ¿Lo era? Ciegos de nosotros mismos vamos palpando los contornos que tocamos, la dureza de la calavera, de los pómulos, el relieve de la nariz. Al frente, esculpidas por otras sombras y otra luz, las sucesiones de caras fotografiadas por Jorge Brantmayer parecieran devolvernos la mirada.

* * *

Nadie ha visto su propia cara. Miramos nuestros pies, nuestros brazos, nuestras manos y dedos pulsando las letras del teclado y luego, abruptamente, es la noche sin fondo: la noche de nuestros rostros. Diariamente, levantándose desde el sueño, millones y millones de seres salen a lo abierto del mundo cargando sobre sus hombros esa sordera que oye, esa ceguera que ve, esa mudez que habla, sobre la cual se edifica todo ese infinito andamiaje de edificios a medio construir, de ruinas, de proyectos, de historias, de civilizaciones, que se reúnen en el ya agonizante concepto de lo humano. Todo retrato es el retrato de una sombra. Al exhibir sus retratos, Jorge Brantmayer expone a la luz del día el sueño infinitamente plural al cual toda noche tiene derecho; el sueño de poseer unos rasgos: estos rasgos. Una boca, una mirada, unos ojos.

* * *

Hay algo profundamente perturbador en los rostros que Brantmayer ha venido fotografiando en los últimos años. Son cientos y cientos de retratos, duros, a menudo dolorosos, de personas que viven en Chile, y

que, detenidos en la instantaneidad de la toma, adquieren la textura de lo póstumo. Es un cierto rictus, una casi imperceptible tensión frente a la cámara, lo que le otorga a estos rostros su humanidad, su humanidad frente a la muerte que el disparo del obturador sentencia fijándolos para siempre. La fotografía hace de todo gesto un *rictus mortis*. Ajusticiados de luz, ajusticiados por la luz, la *Muchedumbre* que Brantmayer ha venido exponiendo es la muchedumbre inmovilizada un segundo en su estampida hacia la muerte.

* * *

Sólo el nombre y la ocupación de la persona retratada anotados abajo, en el pie de foto, y arriba el infinito de una cara que rebalsa para siempre ese nombre y esa ocupación. Cientos de caras que rebalsan para siempre sus nombres y ocupaciones. Mares, océanos, mundos enteros de caras sin fin, cada una rebalsando infinitamente sus nombres y ocupaciones. Esa realidad que le sobra a su identificación, esa carne que desborda la carne, esa mirada que desborda la mirada es exactamente el hecho fotográfico.

* * *

Los cientos y cientos de retratos de *Muchedumbre* no exponen la luz sino los aterrados cimientos de la noche. Agazapados tras la oscuridad de esos cimientos, miramos estas implacables imágenes, sus miradas lanzadas al frente, la enigmática desnudez de sus gestos, y entendemos que sean cuales sean las técnicas, los encuadres, los motivos, la fotografía es la metáfora de una búsqueda que, desde los primeros dibujos que trazaron sobre la piedra hasta las imágenes recién impresas de este libro, lo atraviesa todo: la búsqueda que desde el terror de la oscuridad y de las sombras emprenden diariamente miles de millones de hombres que salen de sus casas para intercambiar sus noches y reconocer en los rasgos del otro sus propios rasgos.

* * *

Vislumbramos entonces que esa sucesión de pómulos, de labios, de

párpados, que se van sucediendo unos tras otros en las fotografías que los contienen, son los pantallazos instantáneos de un rostro único, arcaico, inmemorial, reflejándose en el agua; la cara que nos aguarda, como aguardó a Narciso, al final de los días y de las noches.

¿CON QUÉ PUEDO ABRAZARTE?

Clavado en un gesto que ninguna palabra podría contener, un hombre le pide a una mujer, a alguien que ama más allá de lo expresable, que se quede al menos durante el tiempo que él puede aguantar la palma de su mano sobre la llama de la candela ardiendo. La escena se le atribuye a Van Gogh, pero pudo haber sido cualquiera. Más todavía, tengo la certeza —aunque sea ateniéndome sólo a la ley de las probabilidades— de que escenas como esa, incluso exactamente esa —la palma de una mano quemándose sobre la llama de una vela, un hombre, una mujer que desea marcharse—, se han repetido en millones de lugares, en el mismo o en distintos tiempos, mostrándonos algo que es mucho más herido, más sordo y cercano que lo que cualquier herida sería capaz de mostrarnos.

En realidad, historias así, su tumefacción, su grandeza, su patetismo, no son infrecuentes porque son la copia reiterada de un sueño. Esas fiebres de lo humano que llamamos pasiones contienen un exceso que casi siempre preferimos relegar al pasado. Vivimos a menudo vidas imaginarias, no es extraño gritar en los sueños y en ellos también, más que despiertos, los hombres apuestan su vida y mueren consumidos de amor frente al que quieren. Refractarios al día muchos, probablemente la mayoría, antes de dormir, dándose vuelta sobre la almohada corrigen un poco este mundo. Conversan con aquellos seres distantes en diálogos siempre perfectos, donde los amores imposibles o las barreras de la muerte o de la distancia dejan de ser vallas infranqueables.

El sueño, como la pesadilla, representa probablemente ese excedente de pasión que no alcanzamos a consumir durante el día. Desde que emergieron las primeras palabras, la timidez y la precariedad nos han llevado a construir una vida doble que refleja, junto con nuestra impotencia, una cierta medida también de lo que podríamos llegar a ser. Sólo en ese sentido todos los hombres son Cristo, son los autores (o los inspiradores) de todos los textos que se han escrito en el mundo

y fueron contemplados en los Evangelios; todos se confiesan por las noches y cuando esa confesión llega a los límites de lo intolerable todos también, incluso los más desesperados, se absuelven hasta el nuevo día.

Esa condena y su posible absolución en el límite de la oscuridad es, creo, lo que se ve en el poema que sigue, «What can I hold you with?», el segundo de los «Two english poems» de Jorge Luis Borges:

¿Con qué puedo abrazarte?
Te ofrezco estrechas calles, crepúsculos desesperados, la luna de los suburbios carcomidos.
Te ofrezco la amargura de un hombre que ha mirado una y otra vez la solitaria luna.
Te ofrezco mis antepasados, mis muertos, esos fantasmas que los vivos honraron en el mármol; el padre de mi padre baleado en las afueras de Buenos Aires, barbado y muerto, envuelto por sus soldados en un pellejo de vaca; el abuelo de mi madre, a los veinticuatro, encabezando una carga de trescientos en el Perú: fantasmas sobre caballos esfumados.
Te ofrezco toda la comprensión que puedan contener mis libros, toda la hombría o humor de mi vida.
Te ofrezco la lealtad de un hombre que nunca ha sido leal.
Te ofrezco ese punto de mí mismo que he salvado de una u otra forma, el corazón central que no juega con las palabras ni trafica con los sueños y que se ha mantenido intacto en el tiempo, en las alegrías y las adversidades.
Te ofrezco el recuerdo de una rosa amarilla entrevista al atardecer años antes de que tú nacieras.
Te ofrezco explicaciones de ti misma, teorías acerca de ti misma, auténticas y sorprendentes noticias de ti misma.
Te ofrezco mi soledad, mi oscuridad, el hambre de mi corazón; estoy tratando de seducirte con la incertidumbre, con el peligro, con la derrota.

El poema está escrito en inglés y hasta donde sé Borges nunca hizo una traducción (ensayo esta), por lo que es sencillo avanzar la conjetura del pudor. Bien, creo poder afirmar que es el sueño, un sueño real, nocturno, no un hombre, el protagonista de la escena de Van Gogh y que es el mismo sueño quien inventó el poema atribuido a Borges que acabo de transcribir. El poema es demasiado conmovedor; su lucidez, ese extremo expresable del fervor, no les pertenece a las súplicas orales de este mundo —quién podría hablar así— sino en el mejor de los casos a las cartas (y este poema se parece sobre todo a una carta, a

una carta concreta, pensada y dirigida a alguien que tiene un nombre, una dirección) o a esos diálogos desgarrados y perfectos que los hombres mantienen en la noche antes de dormirse. Lo que sigue, imaginamos, es la seducción absoluta o lo intolerable, pero eso ya no le pertenece el poema sino, de nuevo, al sueño. Emocionado, incluso el lector más pusilánime, como en los monólogos de Shakespeare, comprende que en esas líneas se está representando al menos un segundo de su vida.

Sin embargo, debo hacer algunas consideraciones previas. La primera es que Van Gogh y Borges representan dos extremos opuestos de la experiencia artística y al unirlos también me he permitido la licencia del sueño: he creído que es ese poema lo que Van Gogh le dijo (o alcanzó a imaginar que le decía) a la mujer mientras quemaba su mano en la vela. Por qué no; si el mal teatro permite esas construcciones también las permite la vida. La otra implica un juicio, por lo que no puede ser sino una consideración espuria. En pocas palabras: no comparto las preferencias de esa mayoría que ve en Borges a uno de los más grandes escritores de nuestro tiempo. Creo que parte al menos de esa preferencia se debe a que es una obra que hace sentir inteligentes a quienes la leen y pueden por ende olvidar en paz, sin culpa, a los autores mayores: Dostoievski, Steinbeck, Guimarães Rosa, Neruda. Por el contrario, quienes aman *Los hermanos Karamazov*, *Las uvas de la ira*, *El gran sertón* o las «Alturas de Macchu Picchu», es difícil que lleguen a apreciar las exangües construcciones de un hombre de letras.

Es algo que he podido comprobar muchas veces, pero, a pesar de ello, hay algunos fragmentos de Borges que no logro sacarme de la cabeza. Es de nuevo un pulso, ciertas cadencias que me golpean detrás de la frente como un latido que no ceja: están en ese mismo poema, en la frase final de «Fragmentos de un evangelio apócrifo» («Felices los felices»), en el prólogo —quizás más que en los textos— de *El hacedor*, en algunas sentencias memorables («Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach»), que podrían perfectamente, como él mismo tantas veces lo propuso, haber sido creados por un sueño (desde «Las ruinas circulares» Borges reiteró permanentemente esa idea. Está también en su «Milonga de

Calandria»: «Vivió matando y huyendo / Vivió como si soñara»). El compendio de todos esos sueños fue Van Gogh, vale decir, los innumerables hombres y mujeres que más allá de sus posibles talentos, de sus certezas e incertidumbres, fueron anónimos para sí mismos. La escena de Van Gogh quemando su mano, haya sido él o no, representa a millones; ese poema de Borges representa al menos el parlamento de uno de esos millones.

Es un peso del sueño que sobrevive a nuestro mundo despierto. El arte es un poco el compendio de esos excesos y de su posible, hipotética absolución. Shakespeare, Dostoievski, el pequeño Rimbaud, levantan en sus páginas ese extremo de la tragedia, de la derrota o de la piedad que nos exime a los demás de tener que asumir en nuestras vidas reales el riesgo de esos extremos. Sobre el decorado arrebatador de la escenografía Romeo y Julieta mueren para que otros, en esta tierra diurna, no tengan que morir de amor. Para que ninguna otra mujer se suicide, León Tolstoi hace morir a Ana Karenina en una estación de tren. El famoso «otro» de Borges es esa sombra que intenta ser absuelta, aquel hombre que imagina los parlamentos y que despectivamente inventa a un autor, a un autor célebre, para que a través de él comprendamos esa condena que pareciera decirnos que, domesticados del amor y de la libertad, habitamos mundos posibles, es decir, mundos a medias.

Lo duro en esto es que no es uno, son millones de millones los que no podrían ejercer su derecho, su apremio al amor, si no es desde la oscuridad, o lo que es lo mismo, desde esa derrota anticipada que el solo hecho de hablar implica. «Estoy tratando de seducirte con el peligro, con la incertidumbre, con la derrota.» Imaginamos un hombre en el límite de su resistencia. En rigor la belleza del poema radica sólo en el hecho de que nos libera de la tarea de comprobar que ese hombre somos nosotros.

Más aún, ese poema existe porque un cúmulo incesante de conmociones inútiles nos ha puesto en la encrucijada de elegir entre simulacros, entre sombras de sombras y de escenas repetidas hasta la extenuación, como si el mundo no fuese más que una serie de borradores y de intentos, porque la obra, la definitiva, está en el mejor de los casos escrita desde siempre en un par de lugares comunes y, en

el peor, en la exigencia de un evangelio que jamás podremos cumplir. Borges, creo, eligió la humildad del otro, es decir, la humildad de ese lugar común que significa que sólo de vidas a medias, de pasiones sofocadas por pudor, puede levantarse la fulguración de un Cristo, de la Cruz, de Van Gogh y de la nada. Escribir es la constatación simple de esa persistencia entumecida.

Porque al final miles, millones de hombres son Van Gogh y sólo muy pocos Borges. Millones mueren sabiendo apenas sus nombres y únicamente Van Gogh supo en vida que él era Van Gogh, es decir, el mismo que hoy nombramos y cuyos cuadros se transan en decenas de millones de dólares. En sus pasiones contrahechas, anónimas, no vividas, también millones saben que su devoción es el rasgo que le da la eternidad a la tierra, pero sólo ellos lo saben, por eso sueñan, ensayan conversaciones impresionantes para poder dormirse con la sensación de que una misión al menos han cumplido: declarar su derrota y perdonarse de ella.

Borges contempló a esos millones. Los contempló con extrema distancia y frialdad y eligió la pasión de uno que estaba a punto de morir. Enfebrecido, arrasado de amor y de muerte, ese contemplado sabe que no tiene más que ofrecer que la pasión de su caída. En la noche lanza su «Padre, Padre, por qué me has abandonado», porque entrevió a alguien también de sueños, un ser hipotético, alguien que tal vez leería y que podría amarlo porque todos los seres humanos, al pedir amor, saben que no pueden ofrendar sino sus agonías. La muerte es un hecho inminente y sólo por eso es que podemos amar y pedir, penosamente, cruelmente, que nos amen. Que ese alguien nos diga con qué podemos abrazarla y que nos ame porque el único mérito que tenemos para pedirlo es el simple hecho de que vamos a morir.

Termino una vez más con la imagen de las estrellas. Son las inmensas estrellas rodantes, alucinadas, que pintó Van Gogh en uno de sus últimos cuadros: *La noche estrellada*. Su suicidio es un dato parco, pero podemos inteligir en ese acto el desborde de una pasión declarada: la mano sobre la candela. Amparado bajo la luz de esos astros desorbitados, soñado —pero de verdad— por ese otro, un argentino construyó una obra que disimula una extraña y rebuscada piedad: «Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del

desierto donde murió de hambre y sed. La gloria sea con Aquel que no muere».

LA FEROCIDAD DE UN TIEMPO BREVE

La primera constatación dolorosa que un joven poeta experimenta es que no fue Rimbaud. *Cuadernos de Temuco*, obra que contiene la poesía escrita por Pablo Neruda alrededor de los quince años, es sobre todo la historia de esa constatación y de las impresionantes consecuencias que tuvo en una persona y en una escritura. Como libro no fue publicado sino hasta 1996, es decir, veintitrés años después de su muerte, en la prolija edición de Víctor Farías, y Neruda mismo, en los últimos años de su vida, sólo autorizó la publicación bajo la forma de libro de aquellos poemas que habían aparecido en su tiempo en diarios y revistas.

No se trata entonces de una irrupción fulgurante. No son los brillantes poemas de un joven iluminado que de una u otra forma presiente la brevedad del tiempo del que dispone y del costo que deberá pagar por ellos. Este cuaderno inicial no nos revela nada de la urgencia ni de la desesperación de un ser poseído por la poesía y que no tiene más opción que la del grito sabiendo que ese grito es sólo la cara visible de su propio fin. No, estamos frente a algo absolutamente más común, más trivial y, porque el adolescente que escribió estos poemas llegó a ser Pablo Neruda, vale decir, lo que hoy exactamente entendemos cuando se dice Pablo Neruda, más asombroso.

Los poemas que aquí leemos nos hacen ver a un joven con talento e indudable facilidad, pero que quizás por eso mismo no nos revela más de lo que encontraríamos sin duda en otros cientos de cuadernos de Medellín, de Trujillo, de Quito, de Ciudad de México o de Tucumán, pertenecientes a innumerables adolescentes igualmente talentosos que se empeñan hasta el día de hoy en escribir poesías. La famosa frase inicial del *Aden Arabie* de Paul Nizan, «Yo he tenido veinte años y no permitiré que nadie diga que es la edad más fácil», otorga probablemente la justificación más nítida y trágica a esa práctica incesante sobre todo entre los jóvenes de nuestros países. Así, este libro, a la vez inicial y póstumo, tiene el valor de ser una pequeña

muestra de una juventud latinoamericana, de un modo especial de sentir y de padecer del cual emergerían también los grandes movimientos revolucionarios, las grandes utopías y las grandes derrotas. Está claro que ello en sí no es menor.

El tema central, sin embargo, creo que es otro. Algo sucedió, algo tan incomprensible, misterioso y vasto, que hizo que uno de estos jóvenes sobreviviera a su propia facilidad y talento, a su típica tristeza y angustia, para que hablase en cambio de algo que no podía entender, que le era infinitamente ajeno, que no podía en absoluto estar bajo su dominio. Quiero decir que el instante en que Neruda decide no publicar estos cuadernos (es así: no los publicó, no los quiso jamás publicar) es absolutamente el mismo instante en que decide —sin comprenderlo, sin todavía saberlo, sin siquiera intuirlo— ser el intérprete de *Residencia en la tierra* y de «Alturas de Macchu Picchu», es decir, de los más extraordinarios e iluminados poemas de la historia de la lengua castellana.

Somos así los testigos tardíos de un hecho que ningún artista quiere ver expuesto porque es un adelanto de su propia muerte: el radical no dominio de los seres humanos sobre el lenguaje. No es él finalmente quien habla en las *Residencias* ni en el *Canto General*, y admitirlo es entender un indisimulable desmérito. Neruda escoge no publicar lo que ahora nosotros leemos, simplemente porque no hay nada en ningún ser humano, ni en Homero, ni en Dante, ni en Neruda, que pueda ser capaz de llevar las palabras, ese cúmulo de gruñidos y de sonidos, a la plenitud estupefaciente de la *Ilíada*, de la *Comedia* o de las «Alturas de Macchu Picchu». Haber publicado este libro habría sido la máxima demostración de esa realidad abrumadora y maravillosa.

Porque detrás de todo, este arte moribundo y sin embargo refractario a toda muerte que llamamos poesía carece de la noción de medianía. O un poema es la *Ilíada* o no es nada. O es «Walking around» o *Una temporada en el infierno* o no significa absolutamente nada. Esa implacabilidad es la única prueba de su existencia, por lo que tampoco puede llegar a decir algo esa práctica tan comprensible como inútil de querer ver en algunas de las líneas de estos cuadernos el germen de las futuras *Residencias* o del «Poema 20».

Lo que estos poemas juveniles vienen entonces a mostrarnos es

precisamente aquello que hizo que su autor los negase y que en última instancia excede a cualquier pronóstico o vaticinio. Porque un poeta no es más que una disposición, un estar disponible para que la poesía (o como diablos quiera esta época atroz llamarla) tome la voz y ocupe en concreto un cuerpo, un tono, unas palabras. Y serán exactamente ese tono, ese cuerpo, esas palabras. No existen los poemas malos, lo único que existe es la incomprensible, enloquecedora compasión por los actos y sucesos humanos que se denomina el poema. Eso es lo que son las obras maestras de Pablo Neruda y lo que no pudieron ser estos cuadernos. Lo que ellos nos adelantan no es así su poesía futura sino sus quiebres.

Es esa negación temprana la que volverá a reiterarse. En resumen es esto: nada hay que obligue a un poeta que antes de los veinte años haya escrito el «Poema 20», en el que alcanza el tono de una emotividad esplendente y contenida que, salvo en san Juan de la Cruz, jamás antes se había oído en nuestra lengua, decía, nada hay que obligue a ese poeta a despojarse de toda certeza y romperse a sí mismo para, en el lapso de no más de once años, irrumpir con poemas tan extraordinarios, tan radical y absolutamente nuevos como los que conforman *Residencia en la tierra*. Ese quiebre se volverá a producir cuando después de haber concluido, entre América del Sur, Asia suroriental y España obras maestras como «Galope muerto», «El sur del océano», «Oda a Federico García Lorca» y todos los de las dos *Residencias*, es capaz nuevamente de ir contra sí, de asumir otra vez la máxima desnudez y escribir esa piedra medular de la identidad americana que se llama *Canto General*.

Es ese despojamiento permanente lo que emociona del Neruda que comienza el año 1924 con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que rompe incluso con la celebridad que esos poemas inmediatamente le otorgaron para escribir *Residencia en la tierra*, y que concluye definitivamente en 1950, en el exilio mexicano, con la publicación del *Canto General*. Estas tres obras cumbre implicaron el riesgo absoluto de la muerte y la sobrevivencia a la muerte. Pablo Neruda es sobre todo esa cifra que las escribió y a la que ahora sólo podemos indagar en el abismo de un lenguaje que excede para siempre lo que usualmente entendemos por literatura.

La negativa entonces de entregar los poemas que paradojalmente nosotros leemos ahora anticipa los desnudos y abismales quiebres que tendría su escritura y representa un hecho más insondable y acuciante en la historia de la poesía que la decisión, por lo demás lógica en un joven artísticamente dotado, de encontrarlos impublicables. Porque Neruda llegó a ser Neruda y lo que en suma se abre es entonces la inmemorial interrogación sobre el destino y, más allá de ello, la también inmemorial pregunta acerca de quién es el que escribe, quién tarja, quién corrige o elimina los manuscritos. Porque, como afirma Víctor Farías en el prólogo a la edición recopilada por él, estos poemas negados volverán a aparecer. Pero lo harán sobre todo para mostrarnos el poeta menor que Neruda quiso no ser. Allí están *El libro de las preguntas*, el *Estravagario*, la gran mayoría de las *Odas elementales*. Es un hecho que Neruda se planteó como un poeta sobreabundante, sin embargo, una obra completa es y no es una vida y al empeñarnos ahora en publicarlo todo, incluso lo que él no quiso publicar, no hacemos otra cosa que volver a abrir la herida que separa a las palabras de la existencia.

Es esa herida la que hace posible la poesía. Esa incomodidad con el mundo y con las palabras que poseemos para referir esa incomodidad. La gran crítica que se le puede hacer a los *Cuadernos de Temuco* no es por supuesto a Neruda, que no los integró a su obra ni tampoco a su aparición póstuma, sino a la casi insoportable retórica de su complacencia. A su perfecto acomodo con la desdicha y la extrañeza, con el ensueño y con el deseo del amor, en pocas palabras, con lo juvenil que encarnan. No es fácil ser joven, como dice Paul Nizan, pero lo que sí ha sido siempre fácil es su estereotipo. Pablo Neruda, al menos desde los *Veinte poemas* hasta la publicación del *Canto General*, representó lo más duro e insobornable de esa incomodidad, primero con la existencia y luego con el mundo que construimos. Sólo así pudo interpretar la poesía tal vez más poderosa del siglo xx.

Es en el fondo la eterna herencia de Homero. La sentencia abrumadora y a la vez excesivamente bella de que todas las tragedias y sufrimientos se justifican porque son la materia de los cantos. Esa constatación demasiado terrible, incriminadora, es sin embargo el precio que le ha traído al mundo la poesía. Como todo gran poeta,

Pablo Neruda es esencialmente Pablo Neruda porque no pudo sino responder a esa exigencia que se niega a reconocer los límites de lo humano. En su otra cara, Neruda fue también un joven que escribió y que luego tarjó estos cuadernos porque algo aún no expresado, no dicho antes, lo esperaba para decirse. Como en una paradoja imposible de desentrañar, más tarde regresaría a ellos, bajo otros títulos, con otras formas, exactamente cuando todo lo que le correspondió a él hacer ya lo había hecho.

Creo que el vislumbre de una contradicción esencial e impasible, instalada en el corazón mismo de aquello que llamamos palabras, poesía, literatura, es lo que justifica la aparición tardía de este libro. Nada, ningún poema, por insustancial, retórico o malogrado que sea, puede destruir un átomo de las obras maestras que la poesía ha entregado y leer estos cuadernos quinceañeros de Neruda es una buena manera de comprobarlo.

Es así, y sin embargo un cierto malestar, algo que probablemente no pueda atribuirse más que a un intrascendente prejuicio estético, me hace inevitable sentir que estamos asistiendo a una especie de traición. Hablaba párrafos antes de esa dureza implacable de la poesía. El tiempo, las destrucciones, las inevitables pérdidas, nos han entregado sólo unos fragmentos de Sófocles, de Esquilo. Unas pocas tragedias que son en sí el cosmos y creo que tal vez habría sido preferible, o más cómodo, que hubiese sido así también con Neruda. Nos corresponderá entonces a nosotros, sus lectores, ser ese tiempo. Borrar, destruir una parte no menor de lo escrito para entregarle así a su autor la totalidad de la obra perfecta que él intuyó al eliminar estos, con todo, emocionantes cuadernos.

En una época malograda, desahuciante, no deja de ser un milagro que nuevos jóvenes se empeñen en insistir en ese ejercicio extremo de la delicadeza que significa escribir poemas. El autor de estos cuadernos fue uno de esos innumerables jóvenes que, a lo largo del tiempo, desde el anónimo escritor del *Cantar de los cantares* hasta el extraordinario *Poesía civil* de Sergio Raimondi, han emprendido la tarea de la poesía en la cual el único requisito que se mantiene inalterable es el de ignorarlo todo acerca de ella. De Neruda nos quedó la tarea de elegirlo, salvo que ese es un empeño que no concluye y que no

concluirá quizás nunca porque lo que nos propone su poesía es finalmente la felicidad. Su poesía se fue diluyendo, pero eso no es un reproche, es una constatación, y con todo, hacia el final, volvió a escribir un poema notable, condenado por los fariseos: *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Pero esa condena lo enaltece, y pedirle más, como lo hacen los fariseos, es sólo mala fe. No fue Rimbaud. No le fue dada la alucinante ferocidad de un tiempo breve.

PABLO DE ROKHA Y LA SANGRIENTA PARADOJA DE LA ESCRITURA

> Adiós, Carlos de Rokha, hasta la hora en que no nos volvamos a encontrar jamás, en todos los siglos de los siglos, aunque sean vecinos de vestigios, los átomos desesperados que nos hicieron hombres.
>
> Pablo de Rokha,
> «Carta perdida a Carlos de Rokha»

Pablo de Rokha representa el intento extremo de un poeta extremo por refundar lo nacional. Más allá de sus monumentales logros y monumentales desaciertos, su poesía nos muestra una cartografía no igualada de emociones, afectos, simpatías, odios y rechazos, llevada al límite, construida a partir de una escritura donde el prosaísmo es expuesto en toda su alucinante crudeza, al mismo tiempo que adquiere la intensidad solemne y trágica de las grandes exequias, de las liturgias, de los oráculos.

Apelando a las jergas «bajas», orgiásticas y preñadas del habla, la obra de Pablo de Rokha significó, en nuestra lengua, el corte más profundo con lo que hasta ese momento se entendía por poesía. Mucho más radicalmente que Vicente Huidobro y décadas antes de la revolución de la antipoesía, De Rokha con *Los gemidos*, publicado en 1922, el mismo año que aparece *Trilce* de César Vallejo, anticipó las grandes transformaciones poéticas y literarias que sobrevinieron en el siglo pasado: la fusión de la poesía y la prosa, el flujo de la conciencia, la supresión de los signos de puntuación. Pero lo impresionante de esto es que esta nueva escritura no se agota en una propuesta estética, como en el caso del creacionismo, sino que se propone refundar un territorio. Y refundarlo no desde el mito de *La Araucana* y su «región

antártica famosa», sino desde las raíces grandiosas y heridas de lo popular. Nadie en nuestra lengua había mostrado como Pablo de Rokha un idioma más programáticamente enraizado en las hablas.

Junto con Pablo Neruda y Violeta Parra, Pablo de Rokha es el gran poeta de las toponimias de nuestro país, de los nombres de sus pueblos, comarcas, localidades; pero a diferencia de ambos, en quienes los nombres por lo general están a menudo sobredeterminados por el sonido, como en las tonadas del *Canto General* de Neruda, o por las exigencias métricas de la décima, como en Violeta Parra, en la *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* las toponimias parecen responder a esa necesidad imperativa, arcaica, propia de los génesis, de darles una identidad a las cosas, de asignarles su pertenencia antes de que ellas se disuelvan en lo aleatorio e indeterminado. El poema es, así, tanto una celebración vitalista y desbordada de los adobos, aderezos y puestas en escena de una cocinería profundamente chilena, como la radiografía de un modo de sentir donde la obsesión por nombrarlo todo también debe ser comprendida como la última y desesperada defensa frente al vislumbre de una demolición personal y colectiva inminente.

Lo que leemos entonces es un despliegue alucinante de descripciones, de guisos, de condimentos, de comidas, traspasadas por una suerte de sexualidad perentoria, en el límite de la contención, y donde las comidas y las bebidas encarnan los movimientos de un bautismo ancestral donde el nombrar es la garantía de la identidad y de la existencia. Son así las múltiples denominaciones de una geografía que es tanto sensorial como física, y que al ser pronunciadas renuevan el pacto inmemorial, presente en todos los mitos de creación, mediante el cual los alimentos posibilitan que la tierra y lo humano borren sus fronteras y que la naturaleza se transforme en historia. Serán entonces el «camarón de Huasco», «las empanadas de Colchagua», será «el vino de Pocoa», que «es enorme y oscuro en el atardecer de la República», o el vino «áspero de Quirihue o de Coihueco», en un contrapunto de vitalismo y agonía, de insatisfacción y orgasmo, presente en la totalidad de la obra rokhiana, pero que en la *Epopeya* alcanza su expresión máxima.

Porque, al igual que Neruda, el deseo es en De Rokha la cara más rotunda de lo real, la prueba irrefutable de la existencia; pero a

diferencia de Neruda, donde la sexualidad es siempre triunfante, incluso cuando se hunde en la melancolía o en la materia, como en *Residencia en la tierra*, en De Rokha es el arrebato urgente de poseer lo que jamás podrá ser poseído porque la satisfacción del deseo, la saciedad, es la muerte. Aparecerán así el «costillar de chancho con ajo, picantísimo / asado en asador de maqui, en junio, a las riberas del peumo» o «la patagua o el boldo que resumen la atmósfera dramática / del atardecer lluvioso de Quirihue o de Cauquenes», imágenes que van fundiéndose en una erotización cada vez más apremiante, donde comparece «la niña más linda de Rancagua, levantándose el vestido bajo el manzano parroquial» junto a «ese jamón que está maduro de sal, a la soledad fluvial de Valdivia, y está dorado y hermoso como un potro percherón o una hermosa teta de monja que parece novia» y «comienza la vendimia, la cual se produce reventando pámpanos agarrados al sol / encima de los pechos, del vientre, de los muslos de las muchachas, que habrán de / estar de espaldas, con las piernas abiertas, riéndose». Todo está profundamente erotizado porque todo está a punto de desaparecer.

Es la irreparable tristeza que finalmente embarga a los paisajes rokhianos. De Rokha agiganta, reitera hasta lo desorbitado, estira las palabras, como si la misión de esas palabras fuese la de ocultar lo intolerable, otorgándole a lo real una eternidad que existe —y leer es una prueba de ello—, pero que existe sólo en la profunda irrealidad del poema. Es la paradoja feroz e hiriente que nos muestra su poesía, pero es también la paradoja feroz e hiriente que subyace a toda escritura y a toda existencia. En su desmesura, en su monumentalismo, en sus desorbitadas limitaciones y yerros, Pablo de Rokha entendió por todos nosotros esa paradoja sangrante. Se suicidó el 10 de septiembre de 1968; su hijo Carlos lo había hecho el 29 de septiembre de 1962.

Repito ese final: hasta la hora en que no nos volvamos a encontrar jamás...

Lo repito.

Y comprendo de golpe que lo continuaré repitiendo hasta la hora en que no me vuelva a encontrar jamás.

LOS EXCLUIDOS

El título de este ensayo es el de una descuartizadora novela de Elfriede Jelinek. Lo recordé a propósito de un nuevo evangelio que se está abriendo paso en nuestro mundo: el de la meritocracia. Hay una lógica del desastre, y es la de oponerle conceptos que hagan de ese desastre algo menos evidente y que, incluso, pueda aparecer como un triunfo. Es el papel de esta nueva palabra. Su rostro contrahecho es la cancelación de más o menos cuatro mil millones de personas que sobran en ese evangelio, es decir, más o menos África entera, las cuatro quintas partes de América Latina y, claro está, buena parte de los chilenos.

Tanto la aparente racionalidad de este evangelio como el discurso bien pensante que lo ampara, a duras penas logran disimular su dependencia de los nuevos poderes, su lógica profundamente discriminadora y, más allá de las buenas intenciones, su inevitable fascismo. No basta la contundencia de los hechos, como, por ejemplo, que hayan sido precisamente meritócratas, gente emprendedora, eficiente, que sortea con éxito todos los tests de inteligencia, quienes arrojaron la bomba atómica, inventaron las cámaras de gas y crearon las tecnologías que han llevado a nuestro planeta al borde de un colapso ambiental. No, por supuesto que a los nuevos evangelizadores eso no les basta; están tan embobados con sus buenas conciencias y su papel de paladines de las virtudes que una sociedad de libre mercado impone, que no alcanzan a sospechar que la discriminación en nombre de construcciones tan dudosas o equívocas como inteligencia, voluntad o talento, con las que suele hoy caracterizarse el llamado mérito personal, es tan cruel, perversa e injusta como la discriminación por raza, linaje familiar o rasgos físicos. No hay ninguna diferencia. Ser intelectualmente bien dotado o poseer lo que se llama «espíritu de superación», por ejemplo, son tan méritos personales como medir un metro noventa o tener los ojos verdes.

Hay un enorme equívoco, una deformación monstruosa que lleva a

no considerar el hecho básico de la existencia, de la existencia concreta del otro, del dato elemental de su vida. Experimento mis límites con angustia e incluso desesperación, pero no le doy a absolutamente nadie el derecho a levantar su privilegio sobre las sombras de mi incompletitud, torpeza o incapacidad. Y para eso apelaré a todo: a ese universo de amaneceres, calles, rostros que únicamente yo he visto y que nadie pudo haber visto por mí; apelaré a cada idea que ha cruzado por mi mente, a cada dolor o alegría experimentados, a cada equívoco, a cada debilidad o insuficiencia, para pulverizar las razones de quien crea que eso le da el derecho a tener una sanción sobre mi vida. Afirmaré entonces que no reconozco otra lealtad ni amor que el saber que hay varios miles de millones de personas cuya sola existencia, cuya sola y descomunal existencia, es la gran refutación al juicio de los poderes. Quiero decir concretamente que me importa, ética y estéticamente, infinitamente más el que no pasa las pruebas, el que no consigue el empleo, el que no logra hacer bien sus trámites bancarios o el que no entiende las instrucciones de una caja de remedios que todos los Bill Gates, Sebastianes Piñera o contralores generales de este mundo.

No se trata entonces de los méritos, sino exactamente de lo contrario, de los que carecen de aquello que una sociedad o una cultura ha definido como méritos. El tema no es el que obtuvo el trabajo, el tema es el que no lo obtuvo. Dicho de otra forma, no se trata de la lucidez o empuje de quien salió de la miseria, sino del que no tiene la fuerza ni el empuje para salir de ella. Tampoco de la pobre madre sola que lavando ropa consiguió que sus cinco hijos fueran profesionales universitarios, sino de la pobre madre sola cuyos hijos no tuvieron más destino que el de la delincuencia, ni del chico de la población marginal de Santiago que terminó doctorándose en Harvard, sino del niño de la misma población que no pudo salir airoso de primero básico.

Más radicalmente todavía, no es relevante que aquel que teniendo los talentos y las oportunidades cumpla con las expectativas, porque quienes realmente importan son aquellos que teniendo todo el talento y las oportunidades son incapaces de realizarlas. Porque incluso suponiendo condiciones utópicas, impensables sobre todo en el Chile

de hoy, que se hiciese tabla rasa de modo que todos tuvieran exactamente las mismas oportunidades, el único punto que cuenta es qué hace la sociedad con los que no pueden. En una empresa está claro: los echan, y en un colegio o una universidad los reprueban o, más eficaz aún, no los admiten; pero la sociedad, vale decir, ese conjunto de diferencias, fanfarronerías, temores, instintos asesinos o fantasmas que agrupamos bajo la palabra sociedad, ¿qué hace?: ¿los fusila?, ¿los manda al gulag o a Auschwitz?, ¿les pone números en los brazos?, ¿los condena a morir de hambre o de sida?

El definitivo horror es que la respuesta a esa pregunta no es ambigua. Emergimos de Auschwitz sólo para inventar a los nuevos gitanos, a los nuevos judíos: los sin méritos, los que se merecen su hambre, la gigantesca humanidad de los excluidos. Pero, claro, estas preguntas son obviedades. En un momento de nuestra historia obviedades como estas formaron parte de los datos duros y del entendido sobre los que se imaginó un futuro. Pero no viene al caso la nostalgia que podamos o no sentir por un entendido que fue derrotado, y derrotado al punto de que un discurso inequívocamente discriminatorio, que no hace otra cosa que establecer el racismo de la inteligencia, es percibido por muchos de quienes lo esgrimen como un avance democrático. Esa suma de gorduras, prejuicios, vulgaridades y miopías que representa el *self-made man* brillantemente retratado por la corrosiva narrativa norteamericana es el mesías de los nuevos evangelistas. Citaba al comienzo el libro de la Jelinek, termino con Antonin Artaud: *merde*.

UNA POSIBLE, HIPOTÉTICA ABSOLUCIÓN

> Hoy es todavía ayer y yo no quiero que sea también mañana.
>
> Giuseppe Ungaretti

Heridas, desbordadas, rotundas, las mil seiscientas páginas que conforman la *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín hacen que esta novela se sitúe entre las notables de la literatura de nuestro tiempo. Perteneciente al círculo de las grandes novelas del yo, junto a obras como la *Trilogía americana* de Philip Roth, *El mar de la fertilidad* de Yukio Mishima, *Del tiempo y del río* de Thomas Wolfe o la saga autobiográfica de Thomas Bernhard, lo primero que ella evidencia es que tanto en la literatura como en la vida el problema no es la memoria; el problema es la imposibilidad del olvido. No nos fue dado el olvido, esa es la base de todo relato, y posiblemente de toda existencia. Condenados a recordar, se narra para darles a la parquedad de los hechos el hondor, la compasión o la vergüenza que los hechos en sí jamás tienen. Quien habla en un texto, la voz que lo ocupa, narra una historia que no tiene otra posibilidad de ser que la de haber sido ya contada. En su monumentalidad, en su ambición, en su inevitable derrota, esta saga muestra que escribir es corroborar un recuerdo. Los personajes que aquí comparecen son trágicos no porque sus existencias necesariamente lo sean, sino porque el tiempo de los recuerdos es siempre, hasta el minuto de la muerte, infinitamente mayor que el tiempo de la vida. Parte de la grandeza artística de esta obra es volver a mostrarnos que el intento descomunal, heroico, por paliar en parte el desfase entre el recuerdo y la vida es exactamente lo que llamamos literatura.

Es ese desajuste esencial lo que le da a esta obra su doble cara. Dividida en tres volúmenes en los cuales esa amalgama de sueños,

dudas, malas palabras, culpas, encuentros e inesperados heroísmos que llamamos vida privada se vuelve historia, y donde la historia, la historia situada —la emigración italiana de comienzos del siglo pasado, el ascenso y derrota del movimiento popular, la burguesía citadina, los conflictos de la sociedad rural, los golpes de Estado, el exilio— pasa a ser la parte más sorda e irremediable de lo privado. Levantada como una construcción del tiempo, *Historia de una absolución familiar* convoca cientos de relatos que se entrecruzan dibujando una época con una perspectiva que evoca las novelas corales del siglo xix: *Los miserables*, *La comedia humana*, *La guerra y la paz*. Y es, simultáneamente, la desoladora crónica de una imposibilidad: sólo las palabras pueden absolvernos, pero no está en su naturaleza conturbada hacerlo. Contar no alivia.

El primer libro de la trilogía, *Círculo vicioso*, es el relato en primera persona del padre que le cuenta al hijo la historia de su familia, cumpliendo así con un rito ancestral, inscrito en el código genético de lo humano y que hace posible la continuidad de la existencia: el traspaso de la voz del padre al hijo. Será el hijo entonces quien, sustituyendo al padre, asuma la voz en la segunda parte, *Las cien águilas*, para concluir en *La ola muerta*, cuando el hijo, ahora vuelto el padre de su padre, en las últimas líneas de la *Historia*, nos traspasa la voz a nosotros, sus lectores, haciendo del término de la lectura una metáfora de la muerte. Pero esa sucesión de voces que concluyen al final de la *Historia de una absolución familiar* es también la voz que precede al relato: la primera imagen que el padre le relata al hijo es un recuerdo de su más lejana infancia, un río tocado por las últimas luces del atardecer. Va en un barco, un *ferryboat* llamado American Boy, junto a sus padres, los abuelos del autor, que se dirige a Puerto Saavedra. La volverá a reiterar mil quinientas páginas después; el autor está en un cine de Barcelona, viendo una película soviética en reposición que de pronto despliega en la pantalla la imagen soñolienta de un río, lo que le hace regresar a ese primer río del relato de su padre, el río Imperial, y al American Boy, que ahora navega con todos los personajes de su vida, que están allí para despedirse; son las últimas tres páginas de la trilogía, de la voz que narra, vale decir, están allí para despedirse del lenguaje.

Esa entrega de la voz permite el traspaso de una herencia; así, a la descripción de sus abuelos paternos afincados en un fundo del sur, se contrapone la figura de sus abuelos maternos, genoveses arribados a América en la gran emigración italiana de comienzos del siglo pasado, desencadenando los entramados de una relación familiar donde los sueños, la locura, el deseo, la violencia, las traiciones y, de tanto de tanto, el amor, se entrecruzan en un juego de balanzas y compensaciones, de conflictos y encuentros, que sólo alcanzará su equilibrio al final de la escritura, cuando en la última página del libro todas las voces vuelven a ser una. La voz del padre introduce así al hijo en un torrente de historias, personajes y relatos que en su nitidez y maestría se bastan a sí mismas. La prosa avanza con un movimiento circular como el barrido de las rompientes, sin puntos aparte, una prosa que lo absorbe todo en grandes trazos, pero que es capaz de particularizar hasta en los más leves detalles. Alcanza momentos de un extrañísimo esplendor, un esplendor, por así decirlo, a ras de piso, que les da a las escenas un aire levemente irreal, como el de ciertas pinturas hiperrealistas, donde la irrealidad surge precisamente del exceso de realidad. Una de esas escenas del comienzo de *Círculo vicioso* resulta ejemplar: en ella un joven, Alfonso Sessa, para ayudar a sus padres italianos que sobreviven a duras penas con un minúsculo almacén en el barrio de Independencia, pero sobre todo para superar un desengaño, adquiere un carretón de mano para cargar mercaderías en la Vega y revendérsela a los pequeños comerciantes del sector. El manejo de esos carros implica poseer un gran equilibrio, pues quien lo tira debe contrapesar con su cuerpo apoyado sobre el tirador el peso del carro cargado hasta lo inimaginable; el efecto es que los carretoneros corren dando grandes zancadas que quedan suspendidas para caer lentamente, en una carrera ingrávida que adquiere cada vez mayor velocidad. La descripción de ese tío del protagonista atravesando de madrugada con el carro por la calle Recoleta es proverbial y ya de por sí le habría conferido al autor el rango de cronista mayor. Su sobrecogedora fuerza se verá en el cierre de ese relato, ya al final del libro, en las ruinas de la fábrica de fideos Ímola.

Es como si cada acontecimiento fuese captado justo en el momento en que se evanece. Es esa suerte de permeabilidad del tiempo, de

doblez, que hace presente el futuro en el pasado, propio de la sensación proustiana y de su omnipresencia en la literatura moderna, pero que acá tiene la particularidad de ser en extremo concreta. Las sensaciones en *Historia de una absolución familiar* son, por llamarlas de alguna manera, históricas; ellas siempre evocarán algo rotundo, palpable, pero que, al mismo tiempo, al igual que el resplandor del río justo antes de la puesta de sol, tienen la ligereza de lo que está suspendido en el tiempo y que será indefectiblemente deshecho por él. Así sucede con la breve aparición de Luis Emilio Recabarren en una solitaria plaza de Carahue, escena cargada de una tristeza esencial que parece emanar de cada letra del relato, y que contiene sin jamás nombrarlo lo que será el destino del fundador de Partido Comunista de Chile, y a la vez, la forma en que esa escena particular, casi privada, pasa a ser parte de una evocación futura, esto es, de un recuerdo.

Presos entonces en un duermevela inacabable, la multitud de personajes que se suman en la trilogía de Germán Marín están allí para testificar que una de las condiciones más inconsolables que tiene todo relato es ser, como lo son los sueños, un relato de la soledad. Como si la función del pasado fuese la de darle perpetuamente forma al infinito teatro de remembranzas que llamamos presente, el tiempo en la *Historia* de Germán Marín es un cuerpo denso, con volumen, que tiene la capacidad de desdoblarse, lo que le confiere a menudo a lo que se narra un tono de espejismo. Los seres que pone en juego *Círculo vicioso* son biográficos, no porque testimonien la realidad de sus vidas, sino porque exponen su irrealidad.

Pero precisamente es por esa irrealidad que esta es una novela autobiográfica: es la novela autobiográfica de un autor identificable por todos. Desde un más allá de la escritura, ese autor introduce en su narración una segunda narración, un diario de vida donde un testigo va contando las circunstancias en las que está escribiendo lo que escribe. A su vez, ese testigo que testimonia la veracidad del relato requiere de otro que testifique que aquel testifica lo que testifica y que es representado, al final de cada uno de los tres libros, por un exhaustivo aparato de citas donde están todos los referentes, incluso los más nimios, que han sido consignados en el relato. Podría seguirse al infinito, pero el lector corta la secuencia. Estas tres voces confluyen

al final del libro, dando cuenta de lo que no alcanzó a contarse, del por qué tal referente no pudo ser completado, en un contrapunto esencial porque reitera la imposibilidad del hecho literario de escaparse de sí mismo, de desbordar su escritura y verse desde fuera. La paradoja es que cada frase de la escritura mima la vida en la misma medida en que se aleja cada vez más de ella. La superposición de planos hace evidente esa escisión central, instalada en el corazón del arte y de su fracaso. Nada está más cerca de la existencia que la narración de la existencia, y al mismo tiempo nada en el universo difiere más de la existencia que su narración. Una de las condiciones más desolladoras que abre *Historia de una absolución familiar* le atañe a la consistencia del hecho literario y a la paradoja de su imposibilidad: la herida no está en las palabras, está en la vida misma, pero sólo las palabras lo han constatado.

Leemos así una novela que toca los límites de la novela y de todo arte en general, al mismo tiempo que nos muestra el emocionante borde desde el cual un hombre envía las señales donde están contenidos hechos de su vida: una niñez, una adolescencia, un paso por la Escuela Militar, un período en Argentina, el exilio interminable en Barcelona. Desde ese exilio Germán Marín, o las voces que en él hablan, en la víspera de su regreso a Chile, describe otra víspera y otro regreso; el del personaje de su narración, Germán Marín, que veinticinco años antes, después de un pasado semidelictual en Buenos Aires, está en la víspera de su regreso a Chile. Cerrando definitivamente el libro, hay un tercero que, en la última nota de *Historia de una absolución familiar*, dice que esos dos regresos simultáneos confluyen, al igual que esa nota final, en la muerte. Sosteniendo la voz de su propio padre, es decir, sosteniendo la voz que le da la voz, el primer libro de la trilogía de Germán Marín nos recuerda abruptamente que, sea cual sea el tema, el género, el punto de vista o los personajes que contenga un relato —cientos, como en esta trilogía, o un hombre solo, como en *El palacio de la risa* o en los poemas de Ungaretti—, toda obra literaria es un monólogo.

Más aún, aunque estos personajes tienen existencia real, aunque estos sean sus nombres verdaderos, aunque sus vidas sean probablemente gemelas a las que aquí se narran (podrían no serlo, la

verdad es un concepto tardío que carece de importancia en la literatura), ellos ilustran las tramas de lo que fue una época, un tiempo, un país, pero sobre todo delatan la profunda extrañeza de ser parte exactamente de esa época, de ese tiempo, de ese país. Condenados a recordar, leemos esta *Historia* y entendemos que al igual que Funes el memorioso, su excepcionalidad es representar lo no excepcional; todos somos Funes y recordamos todo, el olvido no tiene memoria del olvido y no existe. Lo que le da a esta trilogía su desmesura, es el hecho de que lo que se escenifica finalmente es una sucesión de vacíos. Los abuelos italianos, el tío carretonero, el padre, se van recortando en el torrente de la escritura al mismo tiempo que desaparecen de ella; recordamos un rostro y en ese mismo instante se nos vienen cientos de rostros que también son ese rostro. Es finalmente la conciencia de ese desfase central lo que le otorga a esta obra su profundidad, su desmesura y su derrota.

Creo que en parte es eso. Como si ensayaran los gestos de su despedida, petrificados en un más allá que se aleja en la misma medida en que nos acercamos, las voces que aquí hablan, primero la voz de su padre, luego la voz del hijo que pasa a ser el padre de su padre, ensayan los gestos de una despedida que tampoco ha de cumplirse, al menos no mientras a la más depredada de las artes, al arte moribundo de la escritura, le siga correspondiendo representar, como lo hizo esta obra mayor, la historia de nuestro miedo, de nuestro remordimiento y de nuestra posible, hipotética absolución.

LA RESURRECCIÓN REVISITADA

En el recuerdo es el cielo y el mar. Luego una pensión de verano donde con mi hermana mirábamos el océano, flanqueados por dos mujeres mayores. Las rompientes recortaban el azul de las aguas que se iban aclarando hasta terminar fundiéndose con la luz y el aire de un modo tal que de pronto, como una inmensa lámina que se curva, era el cielo sobre nosotros. En esa mezcla sin horizonte se alcanzaban a ver unos barcos que parecían alejarse suspendidos en el aire. Me he acordado del nombre del lugar: Punta de Lobos; del año: 1955. Se sabe que los recuerdos, sobre todo los de la infancia, tienen una textura incierta. Paradójicamente nada hay que se parezca más al sueño que la certidumbre de los grandes momentos, como si aquello que percibimos como inolvidable —la muerte de alguien querido, unas manos que te abrazan desde la espalda o la súbita visión de un paisaje— no fueran sino las islas apenas visibles de una trascendencia abrasadora. Muchos años más tarde me pareció, casi como algo físico, volver a sentir esa trascendencia. Fue leyendo *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch; eran la misma luz crepitante, el mismo mar y cielo, la misma imagen de los barcos suspendidos. En esa obra se narran las últimas horas del poeta de la *Eneida*, quien, en sus momentos finales, ve una infinidad de naves que se alejan flotando sobre el aire. Poco a poco las barcas se desvanecen, cerrando así, con esa visión del esplendor, de lo inefable y de la muerte, uno de los libros que realmente cuentan en nuestro tiempo.

El extraordinario poema en prosa de Broch termina un poco más adelante, pero ese es el final que me conmueve. Pareciera que lo que allí se relata es el momento en que la aventura humana se bifurca entre la historia y el sueño. Las barcas que Virgilio vio en vida fueron los trirremes que conquistaron el mundo fundando la *pax* romana. Las barcas que el autor austríaco ve a través de los ojos de Virgilio fundan una imagen que ya no le pertenece a la rotundez de los hechos sino al vislumbre, vale decir, a la historia de la poesía. En ella, ambos sucesos

—la paz inaugurada por Augusto que trazó el curso de Occidente, que contuvo a los bárbaros en las fronteras, que abrió paso al cristianismo y que durante al menos cuatro siglos y medio determinó la vida de millones de seres humanos, y la visión instantánea, íntima, de unos barcos que se van perdiendo en el aire— tienen para el poema el mismo rango.

Es esa plenitud de todo lo que hace de la poesía el género más poderoso, el que subyace en los otros, pero al mismo tiempo el más frágil. Tanto Homero como Isaías, Virgilio como Dante, T. S. Eliot como Montale, Yorgos Seferis o Neruda, van configurando en cada uno de sus metros, en sus versificaciones, en cada cadencia y fraseo, escenarios de una vastedad y exactitud tales que sólo pueden ser comparados con las conformaciones geográficas. El poeta viene a ser así el ejecutante de una partitura total donde el nacimiento de la sonrisa sobre un rostro o el instantáneo relampagueo de una lágrima en la comisura de los ojos son acontecimientos tan inmensos, profundos y determinantes como la conquista de América, la llegada a la luna o las dos guerras mundiales. Esa dignificación permanente de cada detalle, de cada partícula de vida, es lo que pareciera estar señalándonos persistentemente que la poesía, más que un arte o una creación puramente literaria, es el desesperado lenguaje con que hoy lo sagrado trata de comunicarse con nosotros.

De allí el silencio con que en este final de milenio son recibidos los grandes poemas. Y es así porque el hecho más importante y decisivo de aquello que se llama la modernidad es la ruptura del vínculo entre lo humano y las palabras que lo nombran. Ese vínculo se ha roto porque las ciudades que hemos venido construyendo no tienen tiempo para escuchar los latidos de su propio corazón, es decir, los latidos de una compasión sin límites en que los hombres existen para guardar lo divino y cuidar la fragilidad de estos seres que somos, su exposición permanente, su temor al sufrimiento y a la muerte. El poeta es, en nuestro tiempo, el representante tardío de esa compasión, de esa piedad por el mundo, por cada átomo del mundo. El silencio público con que esta época los recibe no es entonces sino la cara visible de un quiebre que se ha vuelto incolmable: el de la marcha de los cantos, o lo que es lo mismo, el de la pérdida del sentido del dolor y por ende de

la misericordia.

Porque a partir del Renacimiento y la Conquista, la historia es por sobre todo la crónica terminal del abandono del canto y de Dios. Hijos de ese abandono (y en estos países sudamericanos podríamos hablar de un abandono doble), los poemas se han vuelto creaciones individuales, de artífices, de seres aislados. Ya no son la voz de un pueblo, de una colectividad, de las fuerzas de la naturaleza y del cosmos dialogando directamente con los hombres. Ya no dicen: «montañas, salten de gozo» con Isaías, no hablan de «las olas de la compasión» como en los cantos del *Mahabharata*, no son la «aurora de los rosáceos dedos» de Homero, ni los «ríos tutelares» del *Canto General*. La modernidad, al entender la poesía exclusivamente como un producto del trabajo humano (como quería Baudelaire al exigirles a los poetas que mostraran sus borradores), lo que ha extraviado es precisamente el contorno de lo humano, vale decir, las palabras de su disposición al infinito, su amor radiante e imperfecto, su solidaridad innata y la disposición también innata a la crueldad y a la indiferencia.

Es así, y por ahora no hay remedio. Sin embargo, aquí, a diferencia del viejo mundo, todavía existen los paisajes. Arrasados en muchas partes, carcomidos, quemados, pero existen. Existen la cordillera de los Andes y el Pacífico. Desde estas costas se yergue un océano inmenso que fundiéndose con el cielo pareciera todavía querer decirnos algo. Les corresponderá entonces a los futuros poetas del problemático sueño americano erigir un nuevo gran arte que interprete, para los tiempos que vienen, las imágenes de esa visión esplendorosa. Al final es exactamente eso lo que se entiende por una tradición y una cultura; ese torrente de hombres que estuvieron, que miraron antes y que, sumando pupilas sobre pupilas, miradas sobre miradas con sus violencias, espejismos y temores, han levantado, sólo para que nosotros las veamos, las entregadas formas de las montañas.

Los entregados contornos de una naturaleza sinfónica e impresionante, pero que es sobre todo un inmenso recordatorio. Un memorial donde los frisos de cada nevado, de cada llanura y costa, de cada rompiente, nos recuerdan, una a una, las incontables muertes que contienen. Es así, pero por eso mismo en los paisajes está también la posibilidad de un nuevo nacimiento. De un horizonte distinto donde

nuestros ojos, ya apagados para siempre, vuelvan no obstante a ver por otros ojos los perfiles de una tierra por ahora impensable. Cada hombre es el infierno o el paraíso final de un *percurso* inabarcable de seres, de sombras que cruzan los estigmas de nuestros cuerpos para volver a ver con nosotros. En cada palabra, entonces, que nos decimos, en cada mirada, en cada poema o línea que podamos escribir, está o no que aquellos que nos antecedieron tengan la oportunidad de una vida nueva. Es apenas un fulgor, pero es también la única dimensión moral que creo tiene sentido. Porque si aquello que el cristianismo ha denominado la resurrección nos está todavía diciendo algo, es que ella no va a ocurrir al final de los tiempos, porque ocurre en cada instante de nuestras vidas. En cada palabra, en cada gesto, en el amor, en el miedo o la miseria a que nuestra pasión o desidia nos haya condenado.

Según sean entonces nuestras palabras llevaremos o no a una ciudad aún desconocida, a otros hombres, al menos una parte del aire que nos llena las narices. Es la resurrección revisitada. Más allá de nosotros se levanta un universo a la vez dañado y magnífico que mirándolo nos mira. Si su esplendor nos sobrecoge, si la visión de las cordilleras nevadas o la magistralidad de una puesta de sol alcanza a emocionarnos, es porque las incontables miradas ya muertas que erigieron ese universo, esa puesta de sol y esas cordilleras, por un instante nos han vuelto a reconocer y nos saludan.

Y probablemente es esa visión la que me volvió a saludar un verano de hace cuarenta y cinco años, en que dos niños creyeron que el cielo y las aguas eran uno. En el libro sagrado de los maya-quiché, el *Popol Vuh*, la creación comienza con la separación de las aguas de arriba de las aguas de abajo. Hoy sé que todos los génesis son la narración de una pérdida. Perdimos la infancia y perdimos con ella la infancia del mundo que era más que nada un relato entusiasmado. Está bien, pero de todas las escenas de esa infancia me correspondió volver a ver una: las últimas horas de Virgilio que, muriendo en el puerto de Bríndisi, mira un grupo de barcas que se alejan flotando sobre el aire. En mi recuerdo es primero el crepitar de las naves bajo la luz y luego esa sensación de una trascendencia que lo arrasa todo, de una eternidad casi insoportable, donde nosotros somos apenas los intérpretes de un diálogo que nos sobrepasa infinitamente y que podría ser llamado el

diálogo general de todas las cosas entre sí, o mejor: el diálogo de Dios consigo mismo.

La poesía son las esquirlas que nos llegan de ese diálogo. La historia —esa ínfima parte de la historia del vislumbre— describe la era de Augusto: cuatrocientos años de paz, los pueblos bárbaros contenidos en las fronteras, la difusión universal del cristianismo, nada más que para que veinte siglos más tarde Hermann Broch, es decir, otro bárbaro del norte, volviera a arrojarnos a la solitaria violencia de un poema.

CONTRA LA TRADUCCIÓN

> El príncipe, oyendo el pregón, no entendiendo la lengua española, preguntó a los religiosos que con él iban qué era lo que aquel hombre iba diciendo.

1

Es la decapitación del último pretendiente al trono inca, el primer Tupac Amaru, ocurrida en el Cuzco en 1572. La escena cierra *La conquista del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, segunda parte y final de sus *Comentarios reales*, que en sus capítulos anteriores narraba las violentas muertes, unos en manos de otros, de los principales protagonistas de la conquista del Perú. Este último capítulo, que omite el nombre de Tupac Amaru, está en el código genético de ese tráfago inacabable de malentendidos, fantasías, obras maestras y abandonos que después se denominará literatura latinoamericana, y aunque Garcilaso intenta contenerse, su lenguaje es emotivo. En síntesis: camino al patíbulo un pregonero va enunciando a viva voz las culpas por las que se condena al príncipe inca a muerte y este, al oírlo, le pide al fraile que lo acompaña que le traduzca porque no entiende el castellano, es decir, no entiende la lengua en la que está la razón de por qué debe morir. El hecho es en sí impresionante porque le atañe finalmente a la fundación misma de lo humano; somos seres para la muerte, pero lo somos porque las razones por las que cada uno de nosotros va a morir están siempre expresadas en la más extranjera de las lenguas, en una lengua intraducible. Me ha parecido que esa radical intraducibilidad, esa pátina de la muerte, como diría el pintor Francis Bacon, es también el telón de fondo sobre el cual se despliega

lo que llamamos una traducción literaria, o más precisamente la traducción de la poesía.

2

Los malos poemas son aquellos en que siempre se impone la voluntad de quien los escribe, sus emociones privadas, su sentimentalismo, su angustia personal; los grandes poemas son siempre el resultado de la victoria de la voluntad de la lengua, por eso son impredecibles. Nada en efecto hay en un idioma ni en un ser humano para que esos grandes poemas fueran escritos y sin embargo fueron escritos, nada había en el italiano ni en un tal Dante Alighieri que posibilitara que la *Divina comedia* se escribiera y sin embargo fue escrita, nada había en el inglés ni en un tal Shakespeare como para que los *Sonetos* de Shakespeare fueran escritos pero fueron escritos, nada había en el castellano ni en ese tipo que fue conocido como Borges para que se escribiera el «Poema conjetural» y no obstante ese poema fue escrito. Más que un intercambio de vida, la traducción es un intercambio de muertes. Traducir es encontrar el mar común en el que van a desembocar dos ríos de difuntos: la lengua del traductor y la lengua traducida.

3

La experiencia más extrema de la escritura es el monolingüismo. El que tiene una única lengua llevará hasta sus consecuencias máximas su experiencia con esa lengua; se le va la vida en ello, no tiene puerta de escapatoria. Hará el esfuerzo desorbitado para que esa lengua única sea a la vez la única lengua, no reconciliará dos ríos de muertos porque no puede sino contemplar un solo río. La traducción literaria es un ejercicio despiadado de autocontemplación.

EDUARDO ANGUITA Y EL DIOS DE LA LENGUA

1

Hace meses que no puedo escribir. No alcanzo a articular dos palabras seguidas, como si una tormenta de arena borrara todos los rastros que van desde mi cerebro hasta las yemas de los dedos, dejándome exhausto. Es una falla radical con el hecho concreto de la escritura. Pienso, puedo hablar, pensar con cierta dosis de claridad, pero no puedo traspasar eso a una hoja, como si el solo acto de pulsar una letra hiciera que esta se vacíe de inmediato de significado. Sabiendo que el poeta Eduardo Anguita me fue cercano, se me pidió —para un libro *in memoriam*, un libro con homenajes a él— que escribiera algo, pero no logro hacerlo; sólo puedo teclear esta pueril justificación llena de balbuceos, de frases inconexas que en el mejor de los casos aspirarían a alcanzar el rango de lo contradictorio. Pero al mismo tiempo sé que podría hablar sobre él, que si se cumpliese el milagro de la transcripción automática de mi mente en palabras, podría hablar sobre la poesía de Eduardo Anguita, y más aún, sé que podría extenderme por horas y decir cosas que posiblemente nadie jamás ha dicho sobre él; podría hablar, por ejemplo, de su relación con el Dios de la lengua y del abandono de la poesía, podría decir de la imposibilidad de extirpar a Dios del idioma castellano, el idioma de la reconquista de España, de la Contrarreforma y de la evangelización de América. Podría afirmar que no existe ningún poema escrito en nuestra lengua que pueda prescindir de Dios y del mito cristiano de la resurrección, que eso es absolutamente independiente de las creencias o certezas de la persona civil que escribe. Podría decir entonces que ese fue el tema central de Eduardo Anguita, que sólo desde la experiencia central de un dios alojado en el corazón vacío de las palabras, de un dios que dicta las pausas, los silencios, los balbuceos,

el canto, se podía erigir algo tan enorme, tan fuera de toda escala como lo es el poema *Venus en el pudridero*; podría decir que ese poema, que quiere ser la unión de todos los tiempos y de todos los espacios, del instante en la eternidad, del futuro en el ayer, del beso de dos bocas y sus anversos, es uno de los intentos más extremos que las palabras han levantado para rebelarse contra el Dios que las gobierna y poder ser ellas en sí mismas la eternidad, el tiempo, la vida y la muerte, y extirpar así a ese dios del horizonte de las lenguas humanas. Podría decir que ese intento significó la expulsión del paraíso del lenguaje de *Venus en el pudridero* y de esa sombra que siempre lo acompaña, podría decir que todos los grandes poemas son los Luzbel del lenguaje. Podría decir que la experiencia de Anguita del abandono de la poesía es exactamente lo que Dante experimentó en el infierno. Podría decir que Eduardo Anguita me contó que para él la poesía había terminado para siempre cuando se dio cuenta de que le daba exactamente lo mismo poner la palabra «atardecer» o la palabra «crepúsculo», y que cuando me lo dijo me estaba hablando del juicio aterrador del dios de la lengua, que justo en el instante en que más lo necesitamos —cuando debemos oponerle a la inminencia de la muerte la resistencia del amor—, dictamina: torceré tus palabras, querrás decir amor y dirás odio, querrás decir vive y dirás muere, querrás decir día y sólo estarás nombrando lo más oscuro de la noche. Podría decir que hay un posible, hipotético purgatorio, aquel en cuyo comienzo está inscrita la famosa invocación «¡Que renazca la muerta poesía!», pero que ese purgatorio es la lectura del poema; en la lectura, el dios de la lengua desciende hasta el fondo de la muerte, que es por definición aquello que radicalmente está afuera del lenguaje, para después resucitar y permitir la continuidad del habla. Podría decir que Eduardo Anguita fue asistido y luego abandonado por las palabras para que desde esa mutilación atroz todos los poetas, expulsados del paraíso del lenguaje, vuelvan a encontrarse con ese Dios que los ama al mismo tiempo que los sacrifica. Podría decir que, clavado en la cruz de su silencio, solo, tan solo como el día de su muerte quemado por una estufa doméstica, Eduardo Anguita hace muchos años, cuando terminó de escribir su *Venus el pudridero*, vio morir sus palabras tal vez soñando que las nuevas, aquellas que nosotros debíamos levantar,

pudiesen crecer liberadas de la obligación del sacrificio. Podría decir que la muerte de las palabras dentro de alguien como él, es decir, dentro de alguien que ensayó, frente a la locura, la violencia y las injusticias de un mundo infamante, ejercer ese oficio infinitamente tenue, infinitamente delicado, infinitamente cortés, que es el oficio de la poesía, es mucho más muerte que la muerte física. Pero no es eso lo que quiero decir, no es exactamente eso.

No lo sé, pero hay algo que sí quisiera decir sin equivocarme: la radiante obra de Eduardo Anguita y su posterior silencio nos muestran que las palabras que escribimos, como una gigantesca red, reúnen los pedazos dispersos de nuestras vidas, mientras que las palabras que no escribimos reúnen los trazos más sobrecogedores de nuestras muertes.

2

> ¿Escucháis madurar los duraznos a la hora del estío,
> a la venida del sol, mientras un príncipe danza
> en vísperas de su coronación?
> Yo pienso en el gusano.
>
> ¿Oís podrirse los duraznos en el granero,
> al atardecer, mientras las fechas del reino
> caen de los tronos
> y el viento las amontona, las dispersa y olvida?

Es el gran comienzo de un gran poema, *Venus en el pudridero*, condenado sin embargo a permanecer en el limbo cuatrocientos años por una enfermedad de nacimiento: el vicio de las formas castizas en hablas que no las usan: sus escucháis, sus oís, sus vosotros, y la pretenciosidad que delatan. Después *Venus en el pudridero* se leerá mucho mejor, el tiempo hará con él lo que hizo con el *Cantar de Mio Cid*, esa maravillosa pátina de la vejez que transforma el lenguaje pretencioso de la poesía en lo que hoy llamamos castellano antiguo.

Gran parte de la poesía del siglo xx escrita en castellano emergerá mejorada en cuatro siglos más, cuando el castellano sea un sonido remoto y ella pueda levantarse de su tumba lo suficientemente pulida

por los gusanos como para que los veis, lo oigáis, los vosotras, se disuelvan en la parca esencialidad de lo eterno. Estamos condenados a ser sepultados por nuestras propias palabras, por su inevitable obsolescencia, por su envejecimiento precoz. No hay nada más antiguo que aquello que acaba de pasar de moda, no hay nada más absoluta y cruelmente olvidado que aquello que se acaba de olvidar. Y sin embargo esos poemas olvidados resucitarán en la que será la más pálida de las resurrecciones: la resurrección de lo que poco a poco ha dejado de ser impostura: frases melodiosas, bellas palabras, efectos sonoros; en suma, lo que dejará de ser poesía para adquirir el tono solemne y grandioso de las ruinas. Seremos enterrados por nuestras propias palabras. Esas palabras nos enterrarán mucho más definitivamente que cualquier lápida. Abandonándonos a nuestra muerte definitiva, las palabras renacerán, no nosotros, no ese coro de espectros que creyó haberlas escrito. Hubo un momento en que Homero fue infinitamente más antiguo que lo que es ahora.

Vuelvo a *Venus en el pudridero* para constatar que, a diferencia de los hombres, que nacen para morir, los poemas mueren para nacer.

3
«Color de vino resplandece el mar»

Es el final de *Venus en el pudridero*, y expoliado de sus amaneramientos castizos, imaginemos que han pasado trescientos años; el poema emerge como lo que es: uno de los más extraordinarios poemas que nos ha legado el siglo XX. El verso tiene la rotundidad de las grandes imágenes arcaicas: la inmediatez, lo concreto, como si entre el resplandor del mar y el color del vino no mediase ni siquiera la sombra de una idea o de un pensamiento. Emergiendo desde un atardecer inenarrable, quien escribe no es sólo uno, y lo que ese verso nos muestra es la simultaneidad de todas las escrituras y el presente perpetuo de la poesía. Suspendidos en un tiempo que es la negación de la historia, desde el otro lado de la página, el que lee también lee una frase que es todas las frases y todas las lecturas, son los dedos rosáceos de la aurora de la *Ilíada* y simultáneamente son todas las auroras,

desde la primera vez que algo, un ser, una figura temblorosa que acaba de separar sus manos del suelo miró inaugurando esa deriva de tics, malas palabras, pequeñas traiciones, crímenes y sorprendentes heroísmos que después se denominará lo humano, hasta aquel ser también inenarrable que contemplará el último de los atardeceres. En la concreción de ese verso final se tiende ese día único del mundo, aquel que amaneció con la primera aurora que alguien vio temblando y el último crepúsculo que otro ser también tembloroso verá sobre la tierra. Más allá, otras infinitas auroras y atardeceres tendiéndose sobre remotos planetas bajo la luz de soles que posiblemente se extinguieron hace billones de billones de años narran el comienzo y el fin de infinidades de otros días, y vislumbramos entonces, por un instante, el mar del universo flotando con un color intensamente rojo, y es un solo atardecer, un solo verso, un único final. Levantamos los ojos, el poema se apaga para que se encienda algo tal vez semejante a la eternidad. Alguien que persistimos en llamar Eduardo Anguita, que moró en este mundo y que ahora es sólo un concepto, una sombra adherida a unas líneas, al que no podemos ni tenemos derecho a preguntarle nada y que no nos responderá tampoco nada, vislumbró esa deslumbrante imagen posiblemente sin saber que la lección más inconsolable que nos deja su muerte es saber que son los poemas los que crean a sus autores y no a la inversa.

Detenidos entonces sobre esta tierra, sombras entre sombras, vislumbramos los mandamientos de un dios que, instalado en el desangrado corazón de las palabras, debe permanentemente inventarnos para que nosotros lo inventemos a él y, al hacerlo, inventemos la muerte, la condena, el exilio y el horror. Eduardo Anguita murió el 12 de agosto de 1992 quemado al intentar encender una estufa a parafina. Al fondo, inmóvil para siempre, el atardecer y el color vino con que resplandece el mar.

PARA MÍ QUE USTED NO ES DE LA ISLA DE PASCUA

Yo tenía veintiún años, Juan Luis algo más de veintiocho, y compartíamos la máquina de escribir. Era una máquina portátil, eléctrica, para esa época un verdadero lujo que nos habíamos procurado borroneando un poco la frontera que separa el impulso trasgresor del joven artista de la simple delincuencia. Éramos poetas, jóvenes y delincuentes. Yo me había casado con su hermana menor, Miriam, no menos talentosa que él, y poco después él lo haría con Eliana, que lo amó, lo cuidó y comprendió la magnitud de la obra de su marido. Han pasado cuarenta y cinco años. Al fondo, el omnipresente sonido de las olas rompiéndose entraba por las ventanas sin vidrios de la casa de sus padres. Vivíamos todos juntos y sólo años más tarde, cuando me debatía entre el horror de la dictadura y mi propia autodestrucción, me di cuenta de que había sido un tiempo feliz.

Quiero hablar entonces de ese tiempo feliz antes que se borre del todo, donde tuve el extraño privilegio de ver construirse, codo a codo, una de las aventuras creativas más revolucionarias de la literatura y del arte contemporáneos. Pero fue precisamente el pudor de ese privilegio lo que hizo que declinara la invitación a escribir para el imponente libro sobre Juan Luis Martínez editado por Marcelo Rioseco y Braulio Fernández que acaba de publicar la Editorial Universitaria. El libro contiene las investigaciones que veinticinco académicos de distintas partes del mundo han realizado en torno a su obra, las que, junto con justificar con creces el rotundo título que las reúne, *Martínez total*, dan cuenta del creciente interés internacional que su creación ha venido despertando.

Me pareció entonces que la eficacia y funcionalidad de esos estudios no requerían de lo que hubiese sido con toda seguridad un relato contaminado, es decir, un relato sentimental. La escritura es una forma de la mezquindad; no puede fijar frente a los seres que has amado más

que unos rasgos, más que unos sesgos que se estrellan contra los murallones transparentes e insalvables del lenguaje. Intento fijar la palidez de su rostro, una forma de reírse, su leve tartamudeo, pero se me vienen miles de rostros, miles de escenas con él riéndose, miles de frases. No hay un más allá de las palabras; erosionadas y permanentemente rehechas por los vendavales de la nada, una de las condiciones más paradojales de ellas es que, al informarnos del mundo, de lo que nos hablan es de su ausencia.

Es la paradoja central que cruza *La nueva novela* y creo que es también el tema de fondo que subyace en muchas de las ponencias incluidas en este libro. El punto medular en Juan Luis Martínez no es el otro, no es la pertenencia o no a un nombre, no es la broma de las identidades; era demasiado complejo como para quedarse en eso. Su apuesta no era que algún día el más profundo y lúcido de sus estudiosos, Scott Weintraub, develara lo que llamó la última broma de Juan Luis Martínez: que los poemas del libro *Los poemas del otro*, aparecido bajo su nombre el 2003, habían sido escritos efectivamente por otro: por un poeta suizo catalán también llamado Juan Luis Martinez, sin tilde, que los publicó en 1976. El único inconveniente, y es insuperable, es que Juan Luis Martínez, el nuestro, había muerto en 1993, diez años antes del libro del 2003, por lo que jamás fue él quien publicó esos poemas y cualquier afirmación que se haga al respecto nos revela efectivamente los bordes de una broma. Porque sí hay una broma y es desternillante: Juan Luis Martínez planteó muchas veces su deseo de escribir un libro en el que ninguna línea fuera de él. Lo planteaba como una aspiración futura, como un ideal a realizar, cuando en realidad ya lo había hecho, y en ese balance ciego entre futuro y pasado no hay más otredad que la otredad del amor y de la muerte. No hay nombres. Juan Luis Martínez no publicó los poemas de Juan Luis Martinez y el alucinante lapsus de nuestro joven estudioso debería aparecer como una nota en *La nueva novela*. Más allá no podemos ir y tampoco podemos preguntarle nada porque él ya está fuera del lenguaje. La broma infinita es la muerte. Los poemas del otro son los poemas de la noche y de la muerte.

Pero hay un antes de esa noche. Hay una historia de la mirada. Yo tenía no más de siete años y volvía del colegio con mi abuela. Él venía

en sentido contrario y la gente se daba vueltas para mirarlo. Era un joven alto, delgado, con el pelo muy largo, pero no fue eso lo que me llamó la atención, sino su cara, su extrema palidez, el ángulo saliente de sus pómulos. No había otra cara en el mundo que se le pareciera. Muchos años después volví a verlo, para entonces yo estaba en el último año del liceo Lastarria y ya había decidido que estudiaría ingeniería en Valparaíso. Lo vi desde una micro, fueron apenas unos segundos, pero sentí una súbita alegría, como si fuese la de una ratificación. Hubo una tercera vez: iba en un bus a Concón y de pronto él se subió, sentándose dos asientos delante mío, por lo que me dediqué a observarlo; volvió a impresionarme su cara, ya no estaba tan delgado, y sólo ese detalle revelaba el paso del tiempo. Dos meses después Eduardo Sanfurgo, director del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Santa María, del que yo era ayudante, me dijo que debía conocer a alguien. Enfiló su pequeño auto por las curvas del camino costero a Concón y se detuvo frente a una casa grande, sin vidrios en las ventanas, que daba al mar. Cuando me presentó a Juan Luis Martínez, entendí que el futuro es el rostro oculto del recuerdo. Mientras lo saludaba me decía sí, era la cara de Juan Luis. No he cesado de repetírmelo en todos estos años.

Vuelvo atrás. Como decía, vivimos unos años juntos y nos leíamos lo que íbamos escribiendo; yo era más poeta que él, pero él era más sabio que yo, y su influencia en mí fue decisiva. Creo que para él también lo fue. Hay una diferencia radical que creo está en la raíz de los rumbos distintos que tomó lo que hacíamos; yo escribía con palabras, es decir, con esas unidades autistas en las cuales no nos fue dada la dicha sino la compensación tardía de los poemas y de los sueños. Juan Luis amó la poesía con un fervor desesperado, impotente y visionario que las palabras no podían satisfacer. Su grandeza es que no reconoció los límites de la literatura, sino que le opuso al autismo de las palabras que tejen a las obras la dimensión múltiple de la historia. Las palabras de Juan Luis, su unidad de expresión, fueron libros enteros, épocas, historias, lenguas, mitos, sagas. Se dice que no escribió poemas; es una afirmación errada: los escribió todos. *La nueva novela* es antes que nada una vasta, radiante y extrema construcción que la poesía hace sobre sí misma.

Levanto los ojos de la página en que en este minuto estoy escribiendo y al mismo tiempo los estoy levantando desde el teclado de una máquina de escribir robada en la que hace meses veníamos intercambiando lo que escribíamos. Un año antes Juan Luis me había mostrado los primeros escritos de lo que llamaba *Pequeña cosmogonía práctica*. Eran unos breves textos de corte silogístico en los cuales convivían el absurdo, el humor y la lógica que me impactaron poderosamente, sobre todo uno: «El oído es un órgano al revés, sólo escucha el silencio». Esa inversión fue para mí crucial; aunque no le hubiese leído nada más, esa frase marcó mi vida para siempre. Bajo su influjo comencé a escribir lo que llamaría después «Áreas verdes», primero con temor, después con obsesión. El poema me tomó ocho meses e influyó a la vez en lo que son los grandes poemas lógico-metafísicos de *La nueva novela*. Recuerdo de golpe que el terrier de Juan Luis se llamaba Breton y que su imagen es la que desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky. Lo acababa de escribir. Yo había tenido la máquina antes, había terminado «Áreas verdes» y estaba ansioso por mostrárselo. Nos intercambiamos las hojas y la frase con que él cierra el instante en que nuestras obras estuvieron más cercanas, ya he mencionado su tartamudeo, es entrañable: «Mi-mi-mira, Raúl», me dice, «yo-yo-yo no sé quién le está copiando a quién».

Continúo levantando los ojos y recuerdo que la máquina de escribir eléctrica es el resultado de un canje por una sofisticada cámara fotográfica. El dueño de la cámara era un francés apuesto y simpático del que nos habíamos hecho amigos. Había llegado hacía poco para dirigir el Instituto Chileno Francés de Cultura de Valparaíso y vivía solo en una espaciosa casa de Reñaca. Era ya de noche y entramos por una puerta trasera; nos había dicho que estaba invitado a una cena oficial con Salvador Allende en el Palacio Cerro Castillo, por lo que teníamos un par de horas para encontrar la cámara. Nos habíamos provisto de dos linternas y comenzamos a buscar. En un instante me apoyé en una pared sin darme cuenta del interruptor y se encendieron de golpe las luces de la casa. Fue un instante de pánico, pero finalmente dimos con la cámara. El dueño de la máquina de escribir era un fotógrafo chileno que vivía en San Francisco, estaba de paso y

efectuamos el canje sin problemas. No lo recomiendo como método, pero en una pequeña máquina de escribir robada comenzó a reescribirse la historia de la gran poesía chilena.

Es un poco eso. En el revés herido de este mundo me unió con Juan Luis Martínez un pacto de amistad que en los años que siguieron ninguna de las maledicencias ni las trampas que tantas veces intentaron poner entre nosotros pudieron jamás romper. Hay gente que no entiende eso, que no lo entenderá nunca. Celebro la aparición de este libro que testimonia el lugar preponderante que la obra de Juan Luis tiene hoy en la cultura de nuestro mundo. Termino con una escena: estamos juntos en una feria artesanal y observamos a un hombre que está tallando un moái en madera en uno de los stands. Juan Luis lo mira con un interés creciente y se le acerca hasta quedar casi cara a cara con él. El stand se llama Rapa Nui y está desbordado de moáis de los más diversos tamaños. Los rasgos del hombre que talla ya no pueden ser más polinésicos y la música de la isla lo inunda todo. «Se-se-señor», le dice entonces Juan Luis, «pa-pa-para mí que usted no es de la Isla de Pascua».

Fue un breve tiempo feliz. Lo recuerdo y su tartamudeo me devuelve a la vida.

NICANOR PARRA: PRÍNCIPE Y MENDIGO

YANKY GO HOME
pero llévame contigo.

Nicanor Parra

Todos queremos a Nicanor Parra. Ya al borde de los noventa años, en torno a su escritura se está produciendo un consenso cada vez más rotundo. Es una buena noticia. Se trata de uno de los más grandes poetas vivos, cuya obra —la antipoesía— interpreta algo antes inexpresado que acercó profundamente la poesía a la vida. Es así, y sin embargo hay algo perturbador, algo que no cuadra del todo. Hablamos de un nudo ciego que subyace en la antipoesía refractario a toda institucionalización, al que de pronto pareciera querer dársele un *rictus mortis* adelantado, como si no fuese posible asumir lo subversivo y desmembrador que la obra de Parra conlleva sin convertirla antes en un osito de peluche. Es el ensalzamiento y el entierro. Por una parte se la admira, por otra se la despoja para hacer de ella —una de las propuestas más revolucionarias de la poesía en castellano de los últimos tiempos— algo ni más ni menos aceptable que lo que podría ser la carcajada inoportuna de un colegial en medio de la misa. No habría problema, salvo que ese colegio es horroroso, el colegial es un abusado sexual y ya hace tiempo que sabemos que la misa es un ritual sangriento. La antipoesía es sobre todo ese «salvo».

Es esa insobornabilidad la que se quiere evitar a toda costa y, si creemos en los automatismos colectivos, es lógico que así sea porque sus implicancias exceden lo literario y lo artístico. Nicanor Parra ha realizado una obra cuya consecuencia final es tan desestabilizadora, tan contraria al sistema de propiedad y al modelo capitalista que nos rige, que nadie le ha querido realmente asumir. Su expresión más rotunda está en su última obra: *Lear rey & mendigo* (Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2004), que sintetiza la

totalidad de la propuesta antipoética, uniendo la formulación de Marcel Duchamp de designar como arte todo aquello que el artista decide que lo es, con la crítica radical a la usura en el canto XLV de los *Cantos* de Ezra Pound. Al leer el *Lear*, lo que se nos reitera es que el horror, el horror en general —la vejez, la senilidad, la locura—, está inscrito en la existencia y que por eso la tragedia es el arte sacro por excelencia, el único irrefutable. Al escribirlo sin embargo lo refutamos. Al leer a Shakespeare, Parra lo afirma, al escribirlo lo desmonta: nos dice, nos acaba de decir, que absolutamente todos los hombres son Shakespeare por la sencilla razón de que ¡el lenguaje *es* Shakespeare! Y en una sola partícula de ese lenguaje que los hombres hablan están contenidas todas las obras maestras del mundo. En dos palabras: que ese es el profundo comunismo de las palabras. Que ellas nos hacen a todos de todos, a todos, todo.

Pero lo que eso implica es intolerable porque significaría la abolición de cualquier sistema coercitivo de propiedad ya no en el plano teórico sino en el de las sociedades concretas. La proposición de Parra fue gradual: primero se limitó a lo artístico, a lo literario —la antipoesía en su sentido ya clásico—, que puso en jaque todo lo que podía entenderse por literariamente «superior». Luego, con los *Artefactos*, se trató de la aniquilación de los emblemas consagrados de la cultura, entre otros del libro, formato que literalmente se hace estallar (la edición de 1972 consistía en una caja con cientos de tarjetas postales destinadas a colarse por debajo de las puertas de las casas, como si fueran las esquirlas de una granada), suprimiendo de paso cualquier idea de jerarquía al poner en el mismo plano la pornografía, la política, el alto lirismo, el chiste, las religiones, todo, como puede verse en estas breves sentencias, donde la irreverencia política convive con una simple observación de carácter sexual:

> La mulata de los labios de fuego
> salió más fría que un pescado,
> hubo que abrirle las piernas con formón.
> Se eyaculó en el vacío

O la ferocidad del artefacto que sigue, que transcribo directamente del recuerdo de una conversación, y que hasta donde sé no está publicado:

> Nicanor, ¿quieres que me acueste con el perro?
> Yo cuando chica me acosté con todos los
> perros de mi barrio. El único problema
> es que hay que ponerse en cuatro patas.

O de este otro extraído de la misma conversación, donde se adivina la presencia de la prostituta pero no se menciona, porque Nicanor Parra, al igual que Hemingway, sabe que lo importante no se cuenta:

> ¿Y cuándo vas a volver?
> ¿Se me puso sentimental, don Nicanor?
> Volveré cuando se me pare la raja.

Búsquese en cualquier lengua la expresión más grosera y vulgar equivalente a «cuando me dé la gana» y se habrá traducido correctamente ese «cuando se me pare la raja» del artefacto parriano.

Otro ejemplo del modo como Nicanor Parra utiliza el artefacto y su profundo enraizamiento con la vida me fue dado de un modo casi casual. Hace dos años tuvo que internarse por una emergencia médica y el pronóstico inicial indicaba que seguramente debería operarse. Lo fui a ver cuando las expectativas eran muy poco favorables (afortunadamente eran pronósticos equivocados) y lo encontré solo. Había estado escribiendo una serie de artefactos, todos referidos al momento presente y a la operación que se avecinaba y que finalmente no fue. El problema era con la próstata y, por supuesto, el artefacto hablaba de ello:

> en estos casos se recomienda la extirpación del miembro viril. mejor solución que esa no hay.

También me dijo que acababa de escribir el epitafio para su tumba:

> lo peor ya pasó. peor humillación que la de existir no hay.

Los he transcrito porque lo que se proponen los artefactos es suprimir la distancia entre el arte y la vida y una de sus consecuencias más inmediatas es cancelar la diferencia entre lo público y lo privado. Parra apela de ese modo a la democracia irrecusable del habla, a su

propiedad comunitaria y compartida. La eliminación de las jerarquías del habla, junto con liberar toda la potencia creativa del lenguaje, todo su poder desacralizador y a la vez *encantatorio*, nos hace ver un terreno común donde los seres humanos, al igual que sus palabras, carecen de jerarquías y por ende son profundamente iguales. Las desautorizaciones que suelen hacérsele a los artefactos —que son simples chistes, por ejemplo— han tenido siempre en común la idea de una jerarquía del lenguaje, el que se proyecta como un reflejo de la división «natural» de los hombres en clases. Pero precisamente ese es el papel simbólico y democratizador que cumplen los artefactos: liberar a las palabras obreras, aquellas que cotidianamente fundan la vida de los seres humanos, de la sumisión que les imponen las palabras sagradas.

Las consecuencias de los antipoemas se encuentran así en los artefactos y estos a su vez constituyen un caso restringido de lo que, como decíamos, es la creación de Nicanor Parra más única y original, precisamente aquella que tiene menos antecedentes, y cuya escritura significa ni más ni menos una subversión de todo aquello que el neoliberalismo actual entiende por historia, por cultura y finalmente por libertad. Lo que la escritura de esa obra propone es la compartición comunitaria para la pluralidad de lo humano de todas las fuerzas que yacen mermadas, coartadas, esclavizadas bajo el concepto de propiedad. El habla absorbe las llamadas «grandes» obras y estas a su vez no son sino modulaciones particulares, meros acentos permanentemente absorbidos, reelaborados, regurgitados, de los lenguajes de las tribus de los que nacen y en los que se hunden. Dante, Platón, Joyce, son destellos en ese mar del habla sin más ni menos derechos que el diálogo de dos lavanderas a las orillas del río o de dos estudiantes en un bar. Es lo que la escritura parriana ha entendido. Su revolución no es más ni menos que eso.

Ya la portada y la contraportada del libro *Lear* demarcan esa oposición con una claridad inequívoca. En la portada están impresas sólo tres frases: un nombre: Nicanor Parra, el título de la obra: *Lear rey & mendigo*, y las señas editoriales. Absolutamente nada más. Pero ello no es soportable y la contraportada se encargará de inmediato de volver las cosas a su lugar. En ella se nos dice que se trata de una

«traducción» del *King Lear* de William Shakespeare. Perfecto entonces; era eso, y aunque se diga que Parra «ocupará un lugar de honor en una enciclopedia biográfica de traductores inmortales» (Ricardo Piglia), de lo que se trata es de dejar claramente establecida la noción de propiedad y el sistema de subordinaciones que trae consigo. En rigor no hay mala fe, no verlo así en el tiempo en que la propiedad es la única metafísica es prácticamente imposible y sin embargo es exactamente lo que la antipoesía ha hecho. En la portada Nicanor Parra cumple con su parte, en la contraportada el sistema cumple con la suya.

Prisioneros entonces de un mundo paralelo, creemos ser dueños de lo que está siendo escrito, de lo que está siendo hablado, y de ahí la obsesión (y esa sí pornográfica) por los derechos de autor, por la propiedad intelectual, por la noción de autoría, en suma: por el copyright. Nicanor Parra nos recuerda la incancelada imagen de un sueño plural y negado: el sueño del fin de los propietarios, esto es: el sueño del fin de la soledad.

LOS PERROS DE LA SOLEDAD

A Miriam, Iván, Sileba y Sebastián
pintados de blanco

1

> Aunque tuvieras la voz de los ángeles y hablaras todas las lenguas de los hombres, si te falta el amor sonaría como campana hueca.

Es la «Primera epístola a los Corintios» de Pablo de Tarso, y más allá de todo, de la fe, de la religión, de cualquier cosa, esa primera carta es uno de aquellos monumentos de la poesía que me llevaría conmigo al otro mundo. Más adelante se afirma que pasarán las profecías, que callarán las lenguas y que se perderá el conocimiento, pero que el amor perdurará.

Opongo entonces esa patria para desmentir las patrias del presente. En un sueño que sueño despierto veo los ojos que copan todo el cielo y que en la noche toman la forma de las estrellas y en el amanecer la forma de la mañana. Están en las vitrinas y en los cines, en las tiendas de videos, en los quioscos de diarios. Algún día, más pronto que tarde, los nuevos artistas rayarán enteras estas calles, esta ciudad y sus edificios, sus automóviles, con las frases de nuestro amor, de nuestros poemas y cantos. Escribirán nombres maravillosos en las cumbres de los Andes y la pasión, la desmesura de vivir, encontrará así su eternidad y sus palabras.

Será así porque así tendrá que ser. Todo lo demás es la prehistoria, los preámbulos de una lengua del amor que habrá de emerger porque está viva, porque es lo único que vive. Y nuestras voces, nuestras voces de ángeles, ya no sonarán como una campana hueca.

2

> Si estás en el séptimo cielo y un caminante te pide un vaso de agua, desciende del séptimo cielo para dárselo. Si eres un santo asceta y una mujer te pide un beso, desciende de tu santidad para dárselo.

Es María Magdalena hablándole a Jesús en *La última tentación* de Nikos Kazantzakis. Es una frase que me conmueve y creo, recién a los cincuenta años, haber intuido el porqué: a la imagen de un Dios todopoderoso prefiero infinitamente la de un Dios que es débil por amor. Que es capaz de ir contra sus propias leyes por amor.

Nada perdura y sin embargo hemos construido monumentos imperecederos, una eternidad estremecedora, un anhelo que nos hace desear creer en una prolongación de la vida sólo porque algunos instantes de esa vida tienen vocación de infinito: el encuentro, el abrazo, el aliento del rostro que se quiere pegado con el nuestro.

No salvaría mi vida, pero me angustia que algunos minutos de ella se mueran conmigo: escenas que considero dignas del museo de lo eterno y que deberían sumarse a esa inmemorial cadena de momentos que hombres y mujeres, desde los tiempos más remotos, han ido tramando sin saber que lo hacían para que algún desconocido, alguien que vendría muchos años, siglos, milenios más tarde, repita, haciéndolos renacer, los mismos gestos y susurros.

La vida eterna es esta y sólo quiero hablar de otras ciudades, de otros países, de pueblos invisibles que sobreviven a los nuestros y que están hechos del cúmulo de todos los abrazos que han sobrevivido al sueño y a la noche, donde levantamos nuestras patrias imaginarias y nacemos para morir por amor porque es la única manera de perder la vida por la que vale la pena vivir. En esas patrias no hay más banderas ni himnos que la voz de la Piaf: «Yo renegaré de mi país, yo renegaré de mis amigos, si tú me lo pides». No hay allí otra enseña que esa voz, que ese canto desgarrado e inmenso.

Mi Dios, entonces, mi sueño, si es todavía verdad que de los pobres de espíritu será el reino de los cielos, si aún es cierto que los que lloran serán consolados, si algo de tu resplandor persiste a pesar del frío y de la sombra, dime, dinos algo que nos haga sentir de nuevo. Que nos haga volver a mirar sus millones de rostros, sus miles y millones de

labios entonando juntos los movimientos del beso y del canto sobre esta tierra miserable.

3

Ya respondo tus besos, ya mojo mi boca con la tuya. Corderita de Jerusalén, te he soltado los perros de mi soledad.

UN EJERCICIO DE RESURRECCIÓN

Pareciera que sólo se respira. Hay cadencias, pero no artificios, se dice exactamente lo que se quiere decir:

Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad.
¿Habrá tiempo para alcanzar ese cuerpo vivo y besar sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero?
Tanto soñé contigo que mis brazos, habituados a cruzarse sobre mi pecho cuando abrazan tu sombra, quizá ya no podrían adaptarse al contorno de tu cuerpo.
Y frente a la existencia real de aquello que me obsesiona y me gobierna desde hace días y años seguramente me transformaré en sombra. Oh balances sentimentales.
Tanto soñé contigo que seguramente ya no podré despertar. Duermo de pie, con mi cuerpo que se ofrece a todas las apariencias de la vida y del amor y tú, la única que cuenta ahora para mí, más difícil me resultará tocar tu frente y tus labios que los primeros labios y la primera frente que encuentre. Tanto soñé contigo,
tanto caminé, hablé, me tendí al lado de tu sombra y de tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre los fantasmas, y cien veces más sombra que la sombra que siempre pasea alegremente por el cuadrante solar de tu vida.

El poema se llama «Tanto soñé contigo» y está en el libro *A la misteriosa*, publicado por Gallimard en 1930. Su autor, Robert Desnos, nació en París el 4 de julio de 1900 y las traducciones que transcribo corresponden a las insuperables de Aldo Pellegrini. Fue uno de los protagonistas del movimiento surrealista y murió el 8 de junio de 1945, a las pocas horas de ser liberado por las tropas rusas del campo de exterminio nazi de Terezín en Checoslovaquia. Había sido apresado en abril de 1944 y trasladado a Auschwitz, desde donde pasó a Floha y finalmente a Terezín. En los campos de exterminio alcanzó a escribir otra versión de este poema. Es más corta y en ella ha cambiado ligeramente el final:

Solo me queda ser la sombra entre las sombras,
ser cien veces más sombra que la sombra,

ser la sombra que retorna y retornará siempre
en tu vida llena de sol.

«El cuadrante solar de tu vida» (*le cadran solaire de ta vie*), ligeramente más retórico, tal vez más musical, ha sido cambiado por la sombra que retorna y retornará siempre «en tu vida llena de sol». La intuición de la muerte es más precisa. Por el contrario, la luminosidad de la vida a la que la sombra retornará siempre se ha vuelto más concreta. Se ha eliminado la palabra «alegremente» y el poema entero ha adquirido un tono menos enfático y por eso mismo más exacto e irremediable.

La crónica nos cuenta que fue un estudiante checo, Josef Stuma, quien lo reconoció entre los cuerpos moribundos y rescató el poema. Los cambios, como se puede ver, no son mayores y en esencia el poema ya estaba escrito. El hecho escueto es que esa corrección fue hecha en medio del Holocausto y por lo tanto se trata de una transcripción realizada en las condiciones más infernales que un ser humano pueda concebir. La vida llena de sol es el vislumbre entonces de una vida abierta a la que él no tiene otra posibilidad, pero ahora absolutamente, de llegar sino como una sombra. Por el contrario, esa vida, por el solo hecho de ser vida no puede ser otra cosa que una vida llena de sol, una mañana soleada. Algo que nos aguarda al despertar.

Lo indescriptible es que ese despertar se intuyó desde el fondo de una pesadilla feroz y real. Puede haber sido un simple rayo de luz colándose en medio de las rendijas, algo parecido a una reverberación, un determinado brillo insinuándose en los ojos velados de un moribundo o en el reflejo de una alambrada. No lo sabremos nunca. Pero tampoco es un hecho que nos sea ajeno: todos nos levantamos diariamente desde las catacumbas de la noche, desde nuestras pesadillas y sueños, para emerger al espacio común. Ese acto cotidiano, básico, es sin embargo el sostén de cualquier persistencia, de todo vislumbre o ilusión en la vida. Robert Desnos emergió de una noche y una pesadilla, sobrevivió a la muerte, pero no para contarnos del Holocausto y de la infinita crueldad de que son capaces los seres humanos, sino solamente para corregir un poema de amor; después de eso murió. Resucitó por unas pocas horas desde lo más hondo del horror, y la visión del ser a la que se dirige es casi la de un espejismo, la de alguien soñado al que ya no se tiene ninguna esperanza de

alcanzar, pero que es lo suficientemente real y delicado, fuerte y leve, como para hacerlo renacer, aunque sea por unas pocas horas, al espacio del cielo abierto y del otro. Desnos y ese estudiante, Josef Stuma, sintetizan la verdadera magnitud de lo que significa el encuentro, dándole así su significado más acuciante a las palabras que enmarcan nuestra emergencia diaria a la vida: plaza, calle, ciudad.

Así, esas palabras, lo común que hay detrás de ellas —plaza, calle, ciudad—, o son capaces de sostener ese encuentro y por lo tanto de acoger aquel de un estudiante y un poeta en las últimas tres horas de su vida, o no son absolutamente nada. En definitiva, es eso lo que llamamos el espacio público: una ciudad, una estación de metro, una calle. Más allá, sobre todos, se extiende la bóveda del cielo, y el poema de amor corregido de Robert Desnos, escrito en los espacios máximos de la crueldad, constituye —y sólo por ser un poema del sueño y del amor, vale decir, de lo íntimo, leve e irrefutable de la vida— la denuncia más extrema y radical que nuestro siglo le ha entregado a toda forma de violencia y de exterminio.

Porque lo verdaderamente incomprensible es que la misma humanidad que creó Terezín y los hornos de exterminio, que lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, que levantó las dictaduras latinoamericanas, sea capaz de decir una frase de una sutileza, de una devoción, de una intangibilidad y amor como «Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad». Únicamente por esa frase la violencia es infinitamente más violenta, el asesino es infinitamente más asesino y el genocida es infinitamente más genocida. Si los hombres son capaces de pintar los frescos del Giotto, cómo, con qué palabras, bajo qué conceptos se puede entender que al mismo tiempo levanten piras para quemar a otros seres humanos y creen aquella tortura inimaginable que se llamó Inquisición. Sin embargo, ese emplasto de fibras y sangre, como llamaba el pintor Francis Bacon a los hombres, a los seres humanos en general, nos ha mostrado permanentemente esos extremos como si el infierno necesitara, en su centro, una pequeña porción de paraíso. Lo concreto es que ese paraíso existió en medio del infierno, que un poeta sobrevivió sólo para entregar la devoción de su sobrevivencia: un poema de amor a un ser soñado, a alguien que, como decíamos, no estará jamás allí, pero cuya

sola idea transforma por un instante la insania del genocidio en un rayo de sol entrando por la más inaccesible, la más inenarrable de las ventanas.

Cómo poder expresar entonces ese límite definitivo en que un ser humano se empeña, en medio del espanto, en la tarea indeciblemente delicada de corregir un poema que seguramente sabía de memoria. ¿A quién le escribía? ¿A qué lector? ¿A qué sueño? Vivimos en un mundo despierto y la sobrevivencia diaria de la noche encierra la parábola más concreta de lo que significa vivir, tener piernas y brazos, una cara, un cuerpo que puede ser objeto de la tortura o del beso. Desnos atravesó la noche humana, emergió de ella por unos momentos sólo para mostrarnos que el sencillo hecho de despertar por las mañanas contiene todo el entumido éxtasis y maravilla de la existencia. Poetas de nuestra propia noche, cada uno de nosotros emerge de lo inconcebible, de escenas fabulosas y aterradoras que relegamos a otro rincón porque afuera está el mundo, la sorpresa del mundo, la misteriosa. Mudos, incapaces de decirle a él que su poema llegó a destino, no nos queda otro recurso que una emoción perpleja, desbastada.

Es entonces ese breve ejercicio de corrección el que inunda la vida del ser amado de sol. Al leer el poema nos damos cuenta de que esa vida somos los otros y que es un ser agónico, uno empeñado en mejorar unas frases, los posibles excesos de un poema, y que ya no podía verse a sí mismo sino como una sombra, quien nos mostrará la arrasadora plenitud del día y de la luz. No será entonces su cuerpo que muere sino apenas un hálito de él, unas pocas palabras escritas, el encargado de mostrarnos que haber sobrevivido por treinta mil años a todas las noches y holocaustos hace que más que los sujetos de una existencia los seres humanos sean las metas de un sueño. Robert Desnos es así el rostro nuevo, en una tierra permanentemente crucificada, de cualquier forma de persistencia y su travesía no es distinta a la de las tres noches del sepulcro y de la breve aparición que estaba narrada en los evangelios. Su breve visita al día para que un estudiante recogiera la corrección de un poema nos levanta la imagen del sol y, simultáneamente, la imagen de esa transparencia que vio María Magdalena y que le decía que ella era testigo del hecho

inaudito, insólito, no creíble, de que el ser que amaba había resucitado.

El lector que lee ese poema es otro testigo de esa resurrección. Está condenado de allí en adelante a ser la vida que se entrevió desde unas líneas rehechas entre las cámaras de gas. Pero leer es siempre ser testigo de una corrección a la vez desesperada y consoladora que se traza en el umbral de la muerte. Desde el Deuteronomio hasta el *Manifiesto comunista* hemos asistido permanentemente a los más vastos intentos de corrección del mundo. Las dos versiones del poema de Desnos nos muestran que esa corrección es un hecho íntimo, pequeño, instalado en el corazón de la noche y del día. Corregimos un poco la noche para emerger al día, ensayamos las palabras nuevas de un poema moribundo y regresamos a la noche porque allí están las incontables sombras que únicamente por nosotros, sólo por lo que es el objeto de un amor demasiado inmenso como para poder realizarlo, decidieron entonar los versos de la única derrota que podemos todavía concebir como un pálido, desconsolador triunfo: tu poema está aquí, lo leo, leo tu sombra. Sí, es eso; recortándose contra la luz de un día demasiado encandilante leo la palabra vida, la palabra sombra, la palabra sol.

EL NUEVO *CANTAR DE LOS CANTARES*

¡Me abrí yo a mi amado pero mi amado se había ido!
¡Mi alma se derramó, y me subyugó, lo busqué pero
no lo hallé; lo llamé pero no me respondió!
¡Me encontraron los guardias que van por la ciudad,
me golpearon, me maltrataron, quitaron mi
velo de mí unos guardias de las murallas!
¡Ruego a ustedes, hijas de Jerusalén: si encuentran a mi amado que le hagan saber que me muero
de amor!

Cantar de los cantares, capítulo V

¡Aguas muchas no podrán consumir ni extinguir el amor ni los torrentes ahogarlo!

Cantar de los cantares, capítulo VIII

El *Cantar de los cantares* es el poema de amor por excelencia. Su estructura dramática, la increíble ternura y naturalidad de sus adjetivaciones, su potencia erótica y sexual, su frescura, hacen que se levante como el monumento más vasto que la poesía le ha entregado al sentimiento del amor, a la aprensión y deseo que provoca su ausencia y a la dicha que trae su esperanza.

Este poema, ubicado dentro de los llamados libros «sapienciales» del Antiguo Testamento, ha sido objeto de más de dos mil doscientos años de malinterpretaciones, algunas intencionadas; dentro de la tradición

cristiana, la más común es aquella que nos dice que su tema representa la relación de amor de Dios con la Iglesia. Leerlo ahora, en su esplendorosa desnudez, sin los ropajes con que más de dos milenios de censuras lo han tratado de oscurecer (sin lograrlo, porque los grandes poemas sobreviven incluso a las alegorías), es devolverle su dimensión dramática/carnal y por eso sagrada.

El erotismo, la ansiedad, la búsqueda, el encuentro y la relación se presentan en el *Cantar* con un testimonio de la carne, y lo que de él emerge es una carne sacralizada por el amor, desnuda en la perentoriedad de su llamado. El poema nos habla concretamente del amor y del deseo de la Sulamita, de su correspondencia, de la angustia que suscita la ausencia del ser amado y del poder de un rey que la corteja pero que no podrá poseerla porque la Sulamita, la más bella de las mujeres, ya ha elegido a quien ama y es un pastor, no un rey. Ese es el tema, ni más ni menos que lo más misterioso y hondo de lo que entendemos por cuerpo, por alma, por humanidad.

El encuentro con el pastor es el telón de fondo de los recuerdos de la Sulamita. Es un encuentro físico y por eso mismo el poema se eleva como cantar de los cantares, vale decir, como el canto de una vitalidad inextinguible que está en la raíz de lo humano y de su relación con los otros seres humanos, con la tierra y con el cosmos.

En ese sentido este poema es religioso, pero lo es precisamente porque habla del encuentro de dos seres en toda su carnalidad, desnudez y amor. Los pechos, que son como «dos cervatillos gemelos», son sagrados precisamente porque se les nombra, el vientre es sagrado porque bajo él se posó la mano del amado, en la abertura:

> ¡Me he quitado mi vestido! ¡Cómo me lo pondré de nuevo!
> ¡Lavé mis pies! ¡Cómo voy a ensuciarlos!
> ¡Mi amado metió su mano por la abertura,
> y mi vientre se excitó por él!

Se trata entonces de una pureza, de una naturalidad a la vez tímida, directa y concretamente sagrada, porque lo sagrado también es concretismo y desnudez. Ninguna tradición ni creencia, por importante que sea, tenía el derecho de encubrirlo, entre otras razones —y no es la menos importante— porque la poesía ama el lenguaje directo.

> ¡Me lancé yo a soltarme a mi amado, y mis manos
> destilaron mirra, y mis dedos, mirra perfumada
> sobre la palma de la mano!

El poeta y hebraísta chileno Gastón Uribe ha realizado una traducción directa del hebreo, un cometido poético y cultural de una gran magnitud; ha hecho cantar al *Cantar de los cantares* con una fuerza, pureza y ardor que jamás había tenido en las distintas versiones bíblicas a las que estábamos acostumbrados.

Su trabajo nos devuelve precisamente el espíritu, es decir, ese misterio de la carne que lleva impreso el estigma de la muerte y la alegría del abrazo.

LAS CARTAS DE AMOR DE MARIANA ALCOFORADO

Son las cartas que una monja portuguesa del convento de Nuestra Señora de la Concepción, Mariana Alcoforado, nacida en la ciudad de Beja en 1640, le dirigió a Noël Bouton, marqués de Chamilly y futuro mariscal de Francia, cuando este la dejó. Son cartas de amor y desesperación. Nadie que las lea puede dejar de sentir, y sentir incluso en sí mismo, esa agonía del placer y del sufrimiento, esa agonía aplastante y salvadora de quien desea morir por amor.

Las cartas son cinco y fueron escritas presumiblemente en 1668, después de que el marqués de Chamilly, quien se había incorporado al ejército francés que ayudaba a los portugueses en su guerra contra España, abandonara Portugal. Durante ese período de servicio (1865-1868), Bouton conoció a Mariana Alcoforado. Las cartas relatan la pasión y el sufrimiento de un abandono que llega incluso a alcanzar el éxtasis del dolor, la avasalladora plenitud de alguien que prefiere mil veces morir que olvidar los sentimientos hacia el ser que ama («... porque en lo más profundo de mi ser me deleitaba el hecho de sentir que moría de amor»). En medio de los recuerdos, de las lágrimas de éxtasis y de reproche, las misivas narran episodios de la relación que los unió; por ellas se sabe que los padres de Mariana se enteraron de esa relación, que despreciaron y rechazaron, y de la piedad que en cambio ese amor les inspiró a muchas de las internas del convento.

Las cinco cartas fueron publicadas en francés en 1869 por un escritor de la corte de Luis xiv, Lavergne de Guilleragues, y tuvieron un éxito inmediato que originó la moda de las obras epistolares, género del cual quizás la novela más representativa es *Relaciones peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos. Su antecedente epistolar son las extraordinarias *Cartas de Abelardo y Eloísa* (que no obstante haber sido escritas en pleno Medioevo —siglo xii—, son más ideológicas y por eso mismo tal vez más queridas por las teóricas del feminismo). Sin embargo, la controversia sobre la verdadera autoría de las cartas

de Mariana Alcoforado se ha prolongado hasta nuestros días —no así sobre la existencia real de ella ni de la relación que la unió al gentilhombre francés—, puesto que el original en portugués jamás se ha encontrado. Es probable que esta polémica no llegue jamás a dilucidarse, pero si bien ella es importante en la iconografía del mundo y de sus nombres, no lo es menos en la historia del amor. Mariana Alcoforado, la monja portuguesa, nos muestra el rostro más devastado y luminoso del Dios a quien ella servía en el convento de Nuestra Señora de la Concepción: «Tú eres mi Dios, es decir, tú mismo; un rostro real, un cuerpo y unas piernas concretas que he abrazado y que ahora no están».

Mariana Alcoforado llora y se desgarra en esa ausencia, reprocha y al mismo tiempo absuelve, porque el misterio de su amor no permite sino la absolución, el goce máximo en el tormento, ya que ese tormento es la única verdadera muestra de que las huellas y la carne han existido. De que el ser que amó yació a su lado y le dijo una vez que era bella («… aunque antaño me repetisteis muchas veces que yo era muy bella»). Los celos, los fantasmas y los deleites se van entremezclando en un torrente que no relata sólo la historia de un amor en particular sino la historia de todos los amores del mundo, de todos los encuentros y despedidas.

Es probablemente allí donde las cartas muestran el rostro más conmocionado del amor y de la desdicha. Quien ama totalmente llega incluso a adorar su sufrimiento, desea agonizar por él, dar la prueba de su existencia, entregarse por entero, y la vida misma parece un costo menor frente al absoluto de su devoción.

Es allí también donde Mariana Alcoforado, la monja amante, y Teresa de Ávila, canonizada y doctora de la Iglesia, nos revelan su apabullante similitud. Ambas representan la aspereza de un encuentro en el cual la santidad y el pasmo, el deseo de morir y la alegría de la anunciación de esa muerte no son sino las facetas más maravillosas y aterradoras del vértigo de la entrega. Las dos se sienten desterradas en esta tierra y desean la muerte, porque la muerte representa la consagración definitiva e irremediable al amor. Dios, un hombre, Jesús, el marqués de Chamilly, son así los diversos nombres de un corazón que no tendrá otro nombre que aquel que le otorgue la cara

de su destrucción, y que anida en el fondo de todo aquello que llamamos lo humano.

Lo que nos muestran entonces las cartas de esta monja portuguesa no es sino la irremediable nostalgia que en algún momento invade a todas las existencias: la de sentir que esta vida es el destierro, el exilio inconsolable de un paraíso que si existe nos destruye:

> Vivo sin vivir en mí,
> y tan alta vida espero,
> que muero porque no muero.

Es Teresa de Ávila, pero también, cien años después, es Mariana Alcoforado en toda la terrenalidad de un amor que es sacro precisamente por su corporalidad, porque no nos fue dado sino en esta vida, en este mundo, en esta existencia, entregarlo todo: «Dado que os amo, someto mi dicha y mi religión al acto de amaros ciegamente durante toda mi vida». Desterrada entonces del paraíso, exiliada de un nombre, Noël Bouton, quien encarnará una profesión de fe y, por el solo acto de inspirar tal amor, recibirá el estatuto de Dios, pues todo cuerpo que se ama es un dios. Mariana Alcoforado, en su devoción por un ser real, por un hombre que la dejó después de decirle que era muy bella, se crucifica a sí misma y transforma su sufrimiento en el único sueño de santidad que quizás nos está aún permitido: desear morir de amor, desear morir por amor.

Mariana Alcoforado falleció en el claustro de Nuestra Señora de la Concepción en 1723, cincuenta y cinco años después de haber escrito esas cartas. Como sucede también en el mundo y en la vida, como les ha sucedido a tantos y tantos seres que se han abrazado y abandonado sobre la tierra, esta monja de claustro no murió de amor como ella quiso, sino de vejez.

Es eso. Vivimos vidas imperfectas y Mariana, la gran santa, la santa laica, nos muestra con su sobrevivencia que tal vez sólo en los sueños somos capaces de morir y de matar por pasión. En su última carta, la quinta, ella se pregunta hasta cuándo permanecerá su corazón desgarrado. Se lo pregunta a un hombre que no está, con la misma pasión y estremecimiento que miles y millones de hombres y mujeres se siguen preguntando sobre el porqué de sus ruinas, sobre el porqué

del fracaso general del amor. El lector que en la notable y bellísima traducción de Almudena Alfaro lee hoy día estas cartas, es el destinatario de esa pregunta y de esa devoción. Él es Mariana Alcoforado y el marqués de Chamilly. Cada lector de estas cartas es también la historia de amor más ardiente y su infortunio, es el corazón roto que se levanta de nuevo para repetir en silencio que continuará amando más allá del silencio, más allá de la muerte, más allá del amor.

ESA MUJER VA HERIDA Y LA MUERTE LO SABE

> De tanto andar sobrándole a las cosas
> prendido en un final falló la vida.

«A lo lejos veo una luz que titila como una marquesina. Espero que sea un bar.» Son las últimas frases de *Black out* de la argentina María Moreno. Veinte líneas antes se había mencionado el sueño: «Como en un sueño, salgo del otro lado del libro con la campera de Charlie sobre los hombros». Convertido también en sombra, el lector cierra el libro sabiendo que nunca más volverá a ser el mismo que entró. Esa fue mi experiencia. Terminé de leer este libro en la noche, en un hotel del norte de Chile, y al salir al patio para tomar un poco de aire, el golpe de las infinitas luces de las estrellas me hizo efectivamente pensar en la luz del anuncio de un bar. Vuelvo entonces a esa línea final y la enmiendo levemente: quien escribe efectivamente ha salido del otro lado del libro y comienza a caminar alejándose bajo el fondo estrellado de la noche, son infinidades de luces pero hay una que refulge con mayor cercanía. Está en una marquesina. Es un bar.

Son las pequeñas modificaciones de un lector. Los mínimos ajustes que inconscientemente le vamos haciendo a una obra extraordinaria porque una de las condiciones más absolutas de lo que persistimos en llamar la gran literatura, es que ella es siempre biográfica, pero no porque retrate la vida de quien la escribe, sino porque relata la vida de quien la lee. En rigor eso es lo que se entiende por un clásico y María Moreno, puritana, contestataria, brillante, iconoclasta, antiburguesa, es un clásico de nuestra lengua. Y no digo una clásica de nuestra lengua porque, como dice María en una entrevista, la corrección política te jode el estilo. Tal como John Donne, que en su poema inmortal nos dice que cuando oigamos las campanas no preguntemos

por quién doblan; nosotros, esos seres difusos e improbables que nos denominamos lectores, no debemos preguntar de qué trata un libro: si es un gran libro, ese libro tratará de ti.

Black out habla entonces de mis propias pasiones, de los rostros y nombres con que me travisto, de mis deseos de ser otra, de mis jactancias y presunciones, del padre del que me habría enamorado perdidamente y que no estuvo, de mi genio y de las historias que me invento para disipar el dolor. También habla de una tarde radiante, con niños que juegan en un parque. Si has tenido un hijo o un sobrino, siempre hay niños que juegan en un parque, siempre hay unos hermanos ingleses, los Clark, y una pequeña que persigue al menor de ellos disparándole con un fusil de juguete mientras le grita: «¡las-mal-vi-nas-son-ar-genti-nas!». Y todo está perfecto, cerrado sobre sí mismo, inmaculado, sólo mi vida sobra. Regreso entonces al epígrafe. Las dos líneas son de Cátulo Castillo, posiblemente el más grande poeta argentino:

> De tanto andar sobrándole a las cosas
> prendido en un final falló la vida

Están en el tango «A Homero», que en las últimas interpretaciones de Goyeneche adquieren una extraña intensidad, como si las lágrimas, la saliva, la misma voz que las musita fueran las excrecencias de algo ya sancionado, irremediablemente perdido, muerto. Soy chileno, desconozco las sutilezas de «esa pamplina consternada que le gusta a tantos porque les mintieron que es vieja», como llamaba Borges a «La cumparsita», pero creo que el tango levantó la última imagen de la virilidad que todavía tiene algo que decir. Ojo: virilidad, no machismo. Una virilidad existencial, dolorosa, finalmente estoica, que se hace presente incluso en la humillación o en el ruego, y sin la cual es difícil entender, al menos para mí, los mejores poemas del mismo Borges: el segundo de los «Two english poems», el «Poema conjetural» y «¿Qué será Buenos Aires?», donde Julio César Dabove, imagino su voz, está diciendo que el peor pecado que puede cometer un hombre es engendrar un hijo y sentenciarlo a esta vida espantosa. El tango liquidó a buena parte de los poetas argentinos, pero cuando no lo hizo los elevó sobre sí mismos, otorgándoles un inconsciente, y allí están

sus narradores, que la literatura chilena, por ejemplo, no tiene. En todo caso, esas dos frases representan un punto de no retorno. Sobrarle a las cosas, la vida que le sobra a las cosas, junto con condensar en dos líneas todo el existencialismo (escuchas el tango y te puedes ahorrar las obras completas de Jean-Paul Sartre), nos muestra por qué la literatura, por qué lo que María Moreno hace, por qué lo que yo hago, es el intento más extremo y desesperado por darle a la vida su residencia entre las cosas. Es decir, por otorgarle a nuestras sombras, y entre ellas las sombras que como ecos de la vida cruzan *Black out*, el derecho a su propia noche.

Lo que muestra este libro es así una coartada para hacer visible lo que oculta, el sueño que oculta, el secreto que escamotea, el deseo que lo mueve. Comparecen unos padres separados: la madre doctora en química obsesionada en purificar a su hija refregándola con alcohol, el padre fotógrafo, de perfil romano y estatura que infunde respeto, y que es al único ser que quien habla admira y ama casi clandestinamente, tal vez porque se dio cuenta de que el único ineludible requisito que debe cumplir un padre es ser un mal padre. Si no es un mal padre no es un padre. Luego vendrá el trasfondo difuso de los bares de Buenos Aires y el aprendizaje de una joven que bebe a la par de los hombres, que se emborracha con ellos hasta perder la conciencia, porque se ha dado cuenta tempranamente de que los limpios, los bien constituidos, los que se precian de ser algo, en suma, los buenos, son demasiado malos como para salir indemne de entre ellos. *Black out* nos muestra así los trazos de una generación, esa mezcla milagrosa de sabiondos y suicidas, de periodistas, de poetas, de intelectuales, esos Libertella, esos Perlongher, esos Osvaldo Lamborghini que se preguntaban ¿por qué somos tan geniales?, sin saber que a la vuelta de la esquina los esperaban treinta mil desaparecidos.

Cruzado completamente por el amor al padre, *Black out* se abre así como una arrasadora elegía a su muerte y por ende es un ensayo de resurrección. «Bebo en exceso porque bebo con la boca de mi padre», y quien habla no es un cuerpo, es una herida, es un tajo que se funde con los bordes acuosos de otro tajo hasta ser un solo derrame, un solo flujo menstrual incontrolable. El ginebra primero y el whisky después,

son así la ocasión de un incesto, de un encuentro tan intenso como imposible cuya culminación no puede ser sino un *black out*, un espasmo del recuerdo, una nada. Entre muchas otras cosas este libro emociona porque la boca de una hija que se une con la boca de su padre hasta el límite de sus fuerzas, hasta el límite de su vida, resume en una sola voz el deseo, el sueño y la inmolación.

Sobre ese telón de fondo se tiende el monólogo de *Black out*. Su escritura roza a menudo lo magistral; es algo concreto: nadie escribe hoy tan bien como María Moreno, nadie es capaz de llevar como ella el pensamiento al extremo que ella lo lleva. Se trata de una suerte de inteligencia de la escritura, que sobre todo en las últimas cien páginas llega a parecer que quien escribe no es un cuerpo sino una herida, una fisura por donde se cuela el lenguaje. Sin herida no hay escritura. Son las palabras entonces las que van cruzando los bordes de ese tajo abierto, arrancándoles pequeños trozos de carne viva, coágulos, filamentos, restos que se fijan en las páginas como respuesta a una pregunta que desconocemos, o porque la hemos olvidado hace mucho tiempo o porque no ha sido todavía formulada.

Se trata entonces de una fidelidad militante a lo que está irremediablemente perdido, a lo que está irremediablemente destruido, a lo que está deshecho para siempre, y de cuyos restos sin embargo se espera un milagro, y se lo espera, y esto es lo más fuerte, con la certeza de que ese milagro es imposible. Pero el hecho de escribir es apostar a ese milagro, sepultado por los poderes; el escritor es aquel ser que sólo por el encuentro con un otro se infecta, se llena de llagas y pústulas que cubre con la venda de sus palabras con la sola esperanza de que ese otro —alguien errático que vendrá o que no vendrá, que estará o que no estará— rompa la venda de las palabras y toque con sus manos su corazón vivo, abrazándolo. En una imagen que se me ha repetido insistentemente después de leer *Black out*, me pareció que, infectados de un mundo que fingen despreciar, como aquellos que presumen de no ir a una fiesta a la que en rigor hace mucho que dejaron de ser invitados, todos los que escriben están sentados en la mesa de un bar ensayando con sus manos sucias, temblorosas de las incontables idas a negro, lo que son posiblemente los últimos ritos de la pureza.

Black out nos muestra que la herida no está en las palabras, está en la vida, pero que sólo las palabras lo han constatado. Por eso únicamente esas palabras pueden darle al laconismo feroz de los hechos la piedad, la hondura, la emoción o el arrobamiento que los hechos en sí jamás tienen. Me ha parecido que ese es el papel central que juega aquello que una tradición que agoniza persiste en llamar narrativa.

Al final nos damos cuenta de que hay algo que no se dice en el libro, pero que se grita, y en la última línea «ojalá sea un bar» ya es un chillido, y lo que no se dice, lo que está a punto de decirse, pero no se dice, es que toda, absolutamente toda esa vida, todas esas borracheras, todos esos despertares, los habrías cambiado por un segundo de un encuentro verdadero: el sueño de estar en la mesa de un boliche donde te vas emborrachando con alguien, con tu lector, con tu sueño, con tu amor. Cambiarías todo, todas tus idas a negro, todos los libros por ese encuentro. Está también en Cátulo Castillo. En una canción:

> Una canción
> que me mate la tristeza,
> que me duerma, que me aturda
> y en el frío de esta mesa
> vos y yo: los dos en curda…
> Los dos en curda
> y en la pena sensiblera
> que me da la borrachera
> yo te pido, cariñito,
> que me cantes como antes,
> despacito, despacito,
> tu canción una vez más…

Pero no hubo tal encuentro, por eso hay libros. Sólo pueden escribir aquellos y aquellas a quienes les cuesta vivir, todos esos desdichados, llorosos, incompletos, que aunque sea sólo con la mente, le escriben una carta a su padre. Por eso los satisfechos jamás serán artistas; únicamente los que han optado por desnudar la «ficción», los débiles, los heridos, los enfermos, pueden crear obras maestras. Eso explica que *Black out* lo sea. Que sea una dolorosa, estremecedora obra maestra.

Al otro lado del libro María Moreno rompe las vendas de su escritura y al romperlas la hemorragia vuelve. Esa mujer va herida y la muerte lo sabe. Al otro lado del libro estoy yo, su lector, quien se mira las entrepiernas y observa que están llenas de sangre. Ese hombre va herido y la muerte lo sabe.

LA NOCHE IRREPRESENTABLE

Al poseerse los amantes dudan.
No saben ordenar sus deseos.
Se estrechan con violencia,
se hacen sufrir, se muerden
con los dientes los labios,
se martirizan con caricias y besos.

Lucrecio,
De rerum natura, libro IV

Nunca haremos el amor como esa
noche.
Nunca.
No volveré a tocarte.
No te veré morir.

Idea Vilariño, «Ya no»

No importan los milenios que median entre esos dos fragmentos, ni las lenguas en que fueron escritos, ni las culturas o las sombras que los originaron. Como un abismo, el final del poema «Ya no» de Idea Vilariño pareciera clausurar todo el universo de lo dicho, y es como si de pronto no existiera más que el pulso de esas palabras, de esas pocas líneas repitiéndosenos una y otra vez como el estallido de una rompiente que no ceja. Un poco más abajo, el primer fragmento de Lucrecio, en la insuperable versión de Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar, dice que los alimentos sólidos, las bebidas ocupan sitios fijos en nuestro cuerpo y así es fácil, una vez ingeridos, apagar el deseo de comer y de beber:

Pero de un bello rostro, de una piel suave,
nada se deposita en nuestro cuerpo, nada

llega a entrar en nosotros, salvo imágenes,
impalpables y vanos simulacros,
miserable esperanza que muy luego se desvanece.

El golpe es inmediato. Nada del cuerpo amado queda en uno. Nada de un gran poema queda en uno, por eso lo repetimos una y otra vez en nuestra mente. Instaladas en el borde de lo decible, una de las condiciones más paradojales de obras maestras como el fragmento de Lucrecio o el poema de Idea Vilariño es que nada podemos aprender de ellos. Un gran poema no nos enseña a escribir otro gran poema. A diferencia de las marejadas de lo literario —el *Ulises* de Joyce, Proust, la antipoesía o el *Canto General* de Neruda—, los grandes poemas no crean escuelas ni respaldan nuestras vidas. Es como si le perteneciesen más al silencio que a las palabras y todos los intentos por integrarlos a nosotros rebotasen contra la inexpugnable dureza de su perfección. Más humanos que lo humano, esto es, más plenos, más llorosos, más devastados que todo llanto, plenitud o devastación, los grandes poemas nos arrancan del mundo justo cuando nos hacían uno con él.

Es parte de la desgarradora fuerza de un poema como «Ya no». Sujetos a todos los percances de la vida y del desamor, nuestros cuerpos erróneos buscan refrendar sus pasiones a medias con la plenitud del poema sin que un ápice de él se haga uno con nosotros. Vivimos a menudo existencias imaginarias, no es extraño que antes de dormirnos sostengamos conversaciones con seres donde los amores no correspondidos o las barreras de la distancia o de la muerte dejan de ser muros infranqueables. Desde que emergieron las primeras palabras, la precariedad nos ha llevado a construir mundos dobles que reflejan también algo de lo que pudo ser. Todos los seres humanos se confiesan por las noches y cuando esa confesión llega a los límites de lo intolerable todos también se absuelven hasta el nuevo día. Sólo por eso pueden dormir. Esa absolución que se permite la vida es exactamente la absolución que no se permite la poesía de Idea Vilariño.

Creo que esa imposibilidad es el tema central de *Poemas de amor* (sigo la edición de Cal y Canto, Montevideo, 2006), y su dimensión más irrevocable es el final de «Ya no». Presos de un insomnio inacabable, ajenos a toda grandilocuencia y a cualquier afán de

novedad, estos poemas son una de las más extraordinarias representaciones que la poesía ha hecho del omnipresente tema del amor y de la pérdida. Como si quisiera desaparecer en lo que nombran, cada una de sus líneas, cotidianas, comunes, domésticas, va adquiriendo, en la medida en que el poema avanza, la rotundidad de las revelaciones sagradas, mostrándonos ese extremo del dolor frente al cual las palabras sólo pueden contar lo que ha sido contado. Como en el Soneto 76 de Shakespeare —«*Spending again what is already spent; / For as the sun is daily new and old, / So is my love still telling what is told*»—, su monólogo es único precisamente porque es común, se ha repetido innumerables veces y está estampado en incontables poemas, canciones y relatos, casi con las mismas frases, porque cada una de ellas en su aparente simplicidad, en su reiteración, muestra el espectáculo de una desolación que le atañe a una persona, al mismo tiempo que compromete el horizonte total de lo escrito. Entendemos entonces que la extrema dicha —si algo así existiese— y el extremo sufrimiento marcan el confín del universo, y que tanto el abrazo de dos seres que intentan una y otra vez hacerse uno sin conseguirlo como el grito de la irremediable separación sólo pueden ser representados en ese borde en que el mar general del habla, aquel que funda cotidianamente la vida de los seres humanos, se destroza contra los bordes de su propia oscuridad:

> Nunca sabrás quién fui
> por qué me amaron otros.

Es esa oscuridad lo que nos hace presente *Poemas de amor*. «Ya no» es todo lo que no se verá del otro, todo lo que no se hará por el otro, es todo lo que muere en mí, que no te veré morir. Yo no puedo tocar ahora, en este instante, al ser que existió real, concretamente, que se llamaba Idea Vilariño y que escribió «no volveré a tocarte». Entrevemos entonces que una de las condiciones más desollantes de la lectura es que siempre es a destiempo. La página del libro es el lugar perfecto para un encuentro. A diferencia de lo que sucede con los equívocos de lo real, esta vez no hay ninguna posibilidad de equivocarse de dirección o de confundir la hora, y todo está dispuesto para que las sombras de quien escribe y quien lee se encuentren. Sin

embargo, justo cuando ese encuentro es inminente, cuando están a punto de tocarse, como si habitaran en los lados opuestos de un espejo, ambas sombras divergen alejándose para siempre.

Vislumbramos así que el poema existe porque el sufrimiento nada puede decir del sufrimiento, el sufrimiento es el *black hole* del lenguaje; en su inmediatez, todas las palabras son succionadas y parte de la fuerza de la poesía de Idea Vilariño es hacer evidente que toda gran poesía no puede ser escrita sino al borde de la muerte, en el límite exacto más allá del cual todo lenguaje fracasa. El poema es el último destello de lo decible, el último fulgor de las palabras antes de apagarse y ser absorbidas, y al mismo tiempo es lo primero que emerge de lo innombrable. Al borde de la muerte, el poema nos anuncia que la vida y la voz que está a punto de apagarse es también la voz que acaba de nacer. Los poemas de amor de Idea Vilariño nos muestran en su insomnio que tal vez sólo en sueños somos capaces de morir por amor. En uno de ellos, un breve poema fechado en 1955, «Canción», dice que quiere morir de amor. Tampoco hay afectación, las palabras son comunes. Se lo dice a alguien que no está, con la misma pasión y estremecimiento que miles y millones de hombres y mujeres se siguen preguntando sobre el porqué de sus ruinas.

Volvemos entonces a ese cierre, a ese «no te veré morir», y nos damos cuenta de que si su sonido nos vuelve como un eco antiguo es porque el lenguaje es, antes que nada, el conjuro que los hombres levantan frente a la muerte, y la historia de la poesía no es sino la historia de esos conjuros. Escrito hace dos mil años, el fragmento inmortal de Lucrecio nos revela el presente perpetuo de todas las escrituras, y sentimos al otro, a ese tú que desde el comienzo del mundo evocan todos los poemas de amor al final de cada línea. Sentimos la punzada de esa carne y por un instante creemos ser esa carne, ese cuerpo que ya no será tocado; pero exactamente en el instante en que nos levantamos para responderle a ese inmemorial insomnio que nos dibuja, que nos ansía, que nos espera —«Yo también te ansío, yo también te espero»—, volvemos a nuestro propio insomnio, condenados a repetir una y otra vez la belleza estremecedora de lo que ya es irreparable, de lo que ya no tiene remedio:

No volveré a tocarte. No te veré morir.

¿Cómo explicar que esa tristeza es irreductible precisamente porque es bella, más aún, porque es extremadamente bella? ¿Cómo decirle a otros —al que lee hoy día— que leer es reiterar una fatalidad? No podemos huir de esas palabras, no podemos apartarnos un ápice de ese pentagrama de la desolación, como si todo lo arrasado que podemos contener en nuestra vida, todos los espejismos y los reproches ya hubiesen sido tallados en esos versos, en esas líneas de las que no podemos extraer nada. En fin, cómo explicar que en esa revelación inminente que finalmente no se produce, como Borges definía sin más la emoción estética, está contenido ese océano omnipresente de ruegos no escuchados, de llamadas no atendidas, de yerros casi invisibles que sumándose unos a unos, como un alud de nieve, crecen hasta formar los nuevos hornos crematorios, los nuevos Hiroshima de las pasiones mutiladas, de la locura, del fracaso infernal del amor:

Y es que ellos mismos saben que no saben
lo que desean y, al mismo tiempo, buscan
cómo saciar ese deseo que los consume
sin que puedan hallar remedio
para su enfermedad mortal:
hasta tal punto ignoran dónde se oculta
la secreta herida que los corroe.

Entendemos que esa es la herida mortal de los poemas de amor de Idea Vilariño. La dedicatoria dice: «A Juan Carlos Onetti». Más allá sólo la noche irrepresentable.

VENDRÁ LA MUERTE Y TENDRÁ TUS OJOS

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
esta muerte que nos acompaña
de la mañana a la noche, insomne,
sorda, como remordimiento antiguo
o como vicio absurdo. Tus ojos
serán una palabra vana,
un grito callado, un silencio.
Así los ves cada mañana
cuando sola sobre ti misma te
inclinas
en el espejo. Oh, querida esperanza,
también nosotros sabemos ese día
que eres la vida y eres nada.
Para todos tiene la muerte una
mirada.
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
Será como dejar un vicio,
como ver en el espejo
surgir un rostro muerto,
como escuchar un labio ya sellado.
Bajaremos al pozo mudos.

Para todos tiene la muerte una mirada. ¿Importa realmente que alguien nos lea? Seguramente sí, y, sin embargo, aunque no hubiese ninguno, yo lo único que quiero ahora es hablar de amor. Entre el pavoroso mundo antiguo y el amenazante mundo futuro nos ha quedado sólo la crueldad del presente, y hablar de cualquier otra cosa me parece de pronto sin sentido. Todo amor es urgente porque nos vamos a morir. Si fuésemos inmortales, el amor carecería de importancia, puesto que tendríamos la eternidad para experimentarlo todo. Los dioses griegos viven en una orgía permanente, se traicionan, se celan, se acoplan con mortales y semidioses, pero no aman. Todos, inclusos los más abyectos, los monstruosos hermanos nuestros, tienen

derecho a pedir amor, pues no pidieron nacer. He imaginado el cielo entero rayado de palabras, de poemas, de locuras y de fracasos que sin embargo están desbordados de vida. He visto declaraciones desesperadas y maravillosas trazarse sobre los desiertos, sobre los témpanos, en las cumbres de las cordilleras, en el horizonte. Me las he imaginado en medio de la infinita vacuidad de los hombres que hoy se ostentan, de la arrogancia, de las mentiras de las campañas publicitarias. Un arte rebalsado de abrazos, de cielo y aire, estampado en todas las partes donde mi sueño y mi amor te vean, donde te contemplen y te hablen:

> Oh, querida esperanza,
> también nosotros sabemos ese día
> que eres la vida y eres nada.

La vida se empeña y gasta de las más diversas formas, sin embargo no vale la pena venir a morir si no es para romperse, pegarse, arrasarse frente a esa imagen, frente a esa silueta que nos obsesiona. Las heridas del mundo y sus fracasos, las quemas de brujas, los genocidios y los terremotos, las sequías y las emigraciones forzadas, los campos de exterminio, Villa Grimaldi, no son sino las formas más elocuentes y terribles de una carencia, una falla general que debería llevarnos más pronto que tarde a intentar otra vez, como lo quería el pequeño Rimbaud, el asalto al nuevo tiempo, las nuevas revoluciones.

Opongo entonces la consistencia de un solo rostro humano a las infamantes discusiones del presente, a todas las corrupciones del presente. Opongo así la sola certeza de una cara amada a todas las vergüenzas de una realidad vergonzante, a hombres vergonzantes, a discursos vergonzantes.

Algún día percibiremos que en el universo todo se abraza con todo y que nosotros en cambio malgastamos nuestras vidas. Creímos que había cosas más importantes, pero lo único importante es ser lo suficientemente dignos como para poder abrazar a otro. Todo lo demás —el poder, las empresas, los bienes, los grandes edificios, los bancos— son sólo paliativos, sombras o fantasmas de la falta de amor, espejismos.

«Vendrá la muerte y tendrá tus ojos...» Es el último poema de un

doloroso poeta italiano, Cesare Pavese. Se suicidó el 10 de abril de 1952. «Y tendrá tus ojos…», y eso cuenta más que la muerte.

LOS POEMAS MUERTOS

I
Sus rasgos en el cielo

Es sólo el anticipo de una derrota inminente. He descrito esa imagen antes: la de los rostros de todos los que has amado dibujándose en el cielo. No sobre las bóvedas de las grandes catedrales modernas: los bancos o las estaciones de metro, sino en el cielo. Inmensos retratos trazados por aviones con líneas de humo blanco que se recortan contra el azul sobre el horizonte para luego deshacerse. Me he sorprendido incluso pensando en los ingenieros y las técnicas que se requerirían para realizarlo, en los financiamientos y en los nuevos Medici de un mundo por venir. De una tierra reabierta donde esos dibujos trazados en lo alto por decenas de aviones al unísono irrumpirían por unos instantes con un silencio infinitamente más estruendoso y vasto que el ensordecedor ruido del presente. Luego se evanescerían en el viento. He llegado a imaginar que esos gigantescos murales suspendidos son también lo que se entiende por dimensión americana. Es un sueño y no: no esculpimos el *Moisés* ni la *Pietà*, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vastedad del Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transparentándose frente al océano.

Es eso: no pintamos el *Juicio Final*, pero nos tocó el color de los desiertos —el color más parecido al de nuestras caras— y de pronto, casi como si fuera una locura la que mira, me ha parecido ver tan nítidamente los dibujos de esas caras en el cielo, que he llegado a sentir que mi carne que envejece, que mis nervios, que mis brazos y piernas son ocupados por la fuerza del viento, por las mareas y las rompientes; y entonces sí, me parece que esas figuras me hablan y yo hablo con las rocas y las olas, con las flores y los árboles, y que no soy yo sino algo parecido a un parto, algo que se golpea modelando los arrecifes, los acantilados, la línea de las montañas. Si en definitiva no

me he extraviado del todo me gustaría creer que quizás una ínfima parte de eso, tan sólo un átomo, es lo que fue imaginado en el cielo aún posible de la Sixtina; algo así como una gran imagen de la desdicha compensada por la furia del amor tallando la piedra.

Como decía, es un sueño y no. La muerte es un hecho inminente y me emociona saber que yo seré el único que habré visto esos dibujos en toda su demencia y belleza. Es ese trazo final de la muerte, su composición, las figuras dibujadas en el cielo igual que el viento, pero que las deshará *dentro* de mí, sin que ningún otro las vea, lo que paradójicamente me hace sentir que todos somos uno. Que lo humano es esa infinidad de poemas, de epopeyas ciegas y cantos, de imágenes extremas que existen únicamente para ser contempladas por un único espectador y que morirán con él. Es como si el mundo entero entonces no fuese otra cosa que el cúmulo incontable de imágenes jamás dichas, de novelas jamás escritas, porque su belleza era demasiado rotunda para ser contemplada por algo más que no fuese un ser solo.

No se nos dio la felicidad, pero sí su vislumbre, y es posible que esa sea lo único que podamos sacar en limpio de la historia y la única razón del porqué se escribe. Es ese trazo entonces, esa corrección de la muerte, lo que le otorga a la poesía su carácter desmesurado y su enloquecedor silencio. Es nuestro silencio. Vivimos en la época de la agonía de las lenguas y los poetas hoy son aquellos seres a los que les ha tocado el papel de cargar con sus poemas muertos para dejarlos frente a las orillas de un océano que estará o no estará, que esas palabras muertas cruzarán o no cruzarán, pero que nos otorga el extraño privilegio de experimentar, como quizás nunca se había experimentado antes, que desde la *Epopeya de Gilgamesh* hasta el más reciente libro entrado a la imprenta, sean cuales sean las estructuras, los puntos de vista o los personajes que involucre una novela, una epopeya o un drama (muchedumbres, como en la *Ilíada* o el *Mahabharata*, o un solo hombre, como en los poemas de Giuseppe Ungaretti o Kavafis), toda obra literaria es siempre un monólogo.

Es lo que parecieran querer decirnos desde el comienzo los millones de millones de poemas fabulosos, de cantos alucinados e increíbles, de interminables rapsodias y frescos contemplados también por incontables seres solos y destinados a desaparecer con ellos. Pero eso

también fue representado y su *summa* son los testigos muertos de la *Divina comedia*. Allí el poema le indica a ese otro sueño que somos, a sus lectores de hoy, que esa sed de Otra mirada, de Otro rostro, de Otro lector, sólo puede ser colmada por Dios, pero que el rostro de ese Dios tiene el color del semblante humano. Es lo que se muestra al final del «Paraíso», preanunciando de paso la declinación del cristianismo y su ausencia final. Vuelvo a ver entonces las caras trazándose con líneas de humo blanco en el cielo azul y es el mismo viento que las borra, como si yo también despertara de ese largo periplo por el infierno, el purgatorio y el paraíso, sólo para comprobar que lo que vio Dante al final no fue Dios sino su propio rostro, es decir, el color de la faz de lo humano y su infinita soledad.

Si la *Divina comedia* nos atañe todavía, en este tiempo, es porque es el poema máximo de la soledad, el más desgarrado y conmovedor. Esta es la soledad: escribir algo tan colosal, tan enorme —ni más ni menos que escribir una travesía por lo que está desde siempre fuera del lenguaje, por la muerte—, sólo para escucharle decir a su amor, a Beatriz, las cosas que ella jamás le dijo. Y escuchárselas decir de tal forma que pareciese que no es él mismo el que se las está diciendo.

Porque una existencia entera no basta para el instante en que declaremos nuestro amor a nuestra definitiva derrota, y me ha parecido que ese instante a la vez perpetuo e irreparable es el territorio que, como los muertos de Dante, una y otra vez nos ha sido asignado. Es como si debiéramos cruzarlo todo, cada sombra y su infortunio, cada pedazo de nuestra carne, condenados a seguir algo que son nuestros propios rictus y ademanes, nuestros gestos de pasión o de soberbia. Porque al final, lo que conmociona de un hombre no son sus sentimientos sino sus rictus, esos movimientos casi imperceptibles que poco a poco se van grabando en las comisuras de los labios, en los párpados o en el simple crispamiento del entrecejo y que no se resignan a morir con nuestros rostros que mueren. Presos de un insomnio inacabable, los personajes de Dante están en el lado de los muertos, porque son sus ademanes físicos, sus tics, sus gestos, mucho más que sus crímenes o sus grandes traiciones, los que les han sobrevivido. Lectores a destiempo de un mundo a destiempo, cada uno de nosotros es el infierno, el purgatorio y el paraíso de esa eternidad

perdida.

Lo que este poema pareciera todavía intentar decirnos es que en esta vida no nos cabe toda la vida, que una vida entera no nos basta para declarar nuestro amor o nuestra definitiva derrota. Que es preciso el trazo de la muerte porque ese es el único encuadre, la única toma que puede hacer de cada instante de nuestras vidas, de cada imagen borrada y soñada de la que nos tocó ser los únicos espectadores, las obras máximas que la violencia de la historia nos niega. Sin embargo, mimetizados también entre los resplandores fúnebres que acompañan este nuevo milenio —resplandores que nos hemos empeñado en llamar progreso—, de tanto en tanto, como si sus mismos sonidos viniesen sobreviviendo desde un tiempo indiscernible, todavía es posible escuchar las notas de una piedad que se niega a apagarse sin antes haber marcado sobre nuestros rostros —y quizás para una nueva sobrevivencia— el rictus de su compasión y de su misterio.

Pero el lenguaje agoniza y esos poemas son nuestros poemas muertos. El papel entonces del poeta contemporáneo es cargar con sus poemas muertos y nuevamente es una imagen: la de miles y miles de figuras que desde distintos lugares avanzan a trastabillones entre los bocinazos de los automóviles, entre el ensordecedor ruido de los *mass media*, entre las rutilantes imágenes de la publicidad, cargando con los bultos de sus poemas muertos para dejarlos en una playa que tal vez esté o no esté, frente a las orillas de un mar que estará o no estará, y regresar una y otra vez con esas cargas muertas en las espaldas mientras alguien desde las murallas de una ciudad eternamente sitiada y eternamente destruida, alguien causante de todas las desgracias y por ende de todos los cantos, los observa describiéndoselos a un Príamo también imposible, fantasma entre los fantasmas, que la toma por los hombros, arropándola.

Son miles de siluetas que avanzan sobre la playa a duras penas: uno de ellos es un Homero negro de una diminuta isla del Caribe, otro es un joven mexicano de Tabasco y a su lado un peruano que vive en Arequipa, el más anciano es Parra, hay otros que vienen de Irlanda y de África, otros de regiones montañosas y sangrientas, de Albania, que cantan las sagas de guerreros ciegos montados sobre corceles ciegos que rodean atacando con sus lanzas a un rey muerto que llora porque

no puede levantarse de su tumba para enfrentarse a ellos, otro soy yo, y avanzamos en silencio dejando nuestros propios despojos allí, cruzándonos con los que regresan para volver a buscar sus nuevos restos. Ese es el radical exilio de la poesía, y el silencio que rodea en nuestra época a los grandes poemas, a los grandes poemas muertos que hoy continúan escribiéndose, no hace sino reiterar esa agonía general de las lenguas donde la poesía es el arte más frágil porque es lo primero que muere con las palabras que mueren, pero donde también es el más poderoso porque es el único que puede levantar desde su muerte la imagen interminablemente borrosa de otra playa. De otra orilla que de nuevo puede estar o puede no estar y donde otros seres, también difusos e improbables, miran dibujarse sobre el cielo los mismos rostros que sólo por el amor sobrevivieron en nuestra memoria. Esos otros que quizás estén o no estén al otro lado, en la playa de un mar que tal vez exista o no exista, que quizás respondan o no respondan, que quizás ensayen las exequias de los poemas muertos o que quizás no las ensayen; eso es también lo que desde aquí podemos llamar el lector.

Imaginamos entonces un rey muerto que llora porque no se puede levantar para defenderse, porque en rigor la belleza de nuestros poemas muertos radica sólo en el hecho de que nos libera de la tarea de comprobar que esos bultos que vamos dejando en esa playa improbable somos nosotros. Más aún, que si los poemas existen es porque un cúmulo incesante de conmociones inútiles nos ha puesto en la encrucijada de elegir entre simulacros, entre sombras de sombras y de escenas repetidas hasta la extenuación como si el mundo no fuese más que una serie de borradores y de intentos, porque la obra, la definitiva, está en el mejor de los casos escrita desde siempre en un par de lugares comunes y, en el peor, en las exigencias de un evangelio que jamás podremos cumplir. Más allá de la típica arrogancia de los indefensos, los poetas eligen ser la humildad de ese lugar común que significa que sólo de vidas a medias, de pasiones sofocadas por pudor, puede levantarse la fulguración de una Beatriz, de la sombra de una Helena sobre las murallas eternamente destruidas y de la nada. Escribir es la constatación simple de esa persistencia. En sus pasiones contrahechas y anónimas también millones de millones saben que su

devoción es el rasgo que le da la eternidad a la tierra, pero sólo ellos lo saben, por eso sueñan y ensayan conversaciones impresionantes antes de dormirse con seres lejanos en diálogos siempre perfectos, donde los amores imposibles o las barreras de la distancia o de la muerte dejan de ser vallas infranqueables. Pero hemos leído eso, ya lo hemos escuchado: está en el más grande poema de la soledad. Ese poema nos narra una playa y luego la frase de un posible comienzo. Es el comienzo del «Purgatorio». He imaginado esa playa y luego el monte, he escuchado ese «Que renazca la muerta poesía».

A esa playa posible o imposible es a lo que me refería. Pero en verdad no hay misterios porque todos podemos comprender, en alguna parte de nosotros mismos, el amor que muere. Todo ser humano experimenta lo más cercano a su propia muerte cuando un ser por él adorado muere. La crónica cuenta que Dante vio dos veces fugazmente a Beatriz y son también dos caras que se miran desde las ventanas de dos trenes que van en sentido contrario detenidos por un instante en una estación de metro. Ese cruce de miradas es el tema de la *Divina comedia*. Todo lo demás es especulación, equívoco, crítica literaria. Todos escribimos en un instante algo tan vasto como el poema dantesco cuando nos miramos con el otro. Todos cruzamos el infierno cuando el otro se muere. Todos imaginamos un purgatorio donde seremos exculpados del pecado inexcusable de la soledad. Todos volvemos al paraíso cuando imaginamos que esa cara muerta ha vuelto para hablar con nosotros, para decirnos lo que siempre quisimos oír y que no nos fue dicho.

Esas son las caras que he imaginado dibujándose sobre el cielo. Emergerán o no emergerán entonces los nuevos seres que desde la playa de otro purgatorio sentenciarán o no sentenciarán el renacimiento de la muerta poesía. De una nueva belleza que recogiéndose desde el fondo de algo que también somos nosotros mismos nos haga ver la arrasadora plenitud de esta tierra que nunca nos ha necesitado. Que no necesitaba un ápice de nuestra violencia ni de nuestra maravilla. Pero si hablamos de la tierra, de los paisajes, de las obras instaladas en ellas, de lo que se está hablando es de la certeza de que en una sola imagen de los nevados, del Pacífico o de los desiertos —Atacama, Sonora— está contenida más alma —más alma

humana— que en todas las construcciones que pueda exhibirnos la historia. Los dibujos sobre el cielo, los rostros que imagino tendidos de lado a lado del horizonte nos mostrarían ese hondor de nosotros mismos donde la pasión que erigió las cordilleras, las grandes costas, las rompientes, es la misma que levantamos nosotros al ejercer el sueño, el dolor y el abrazo. Es nuevamente la dimensión americana. Y es entonces cuando las veo, cuando veo cada silueta dibujada, cada detalle, cada cara recortándose sobre el cielo e imagino entonces que si la cordillera de los Andes existe es porque es la cordillera de la compasión, que si el Pacífico existe es porque es el Pacífico de la piedad. En uno de los ángulos del *Juicio Final*, Miguel Ángel pintó su propio rostro como un pellejo vacío, como una máscara de piel. Lo que pintó en realidad fue una condena: arrasados de amor y de las futuras miserias, los artistas que vendrán deberán retomar ese cuero seco, inyectarle de nuevo sus facciones y tenderlo sobre el horizonte para que todos los rostros vacíos de *esta* tierra vuelvan a mirar el cielo recuperado de sus rasgos.

Decía que es un sueño y no, en el tiempo de la agonía del lenguaje y de la absoluta supremacía de la superficie, el autorretrato vaciado de Miguel Ángel representa una profecía cumplida y al mismo tiempo un posible vislumbre del porqué de la sobrevivencia de la poesía. La imagen es dura: ella morirá y morirá y morirá incesantes veces porque mientras haya un solo ser humano que sufra, la poesía continuará siendo el arte del futuro. Y es posible, porque al fin y al cabo es el mismo sueño y la misma locura: la furia del amor golpeando las piedras, la que esculpió las cordilleras, el mar y el deseo humano. El deseo de ver las caras de todos los que amas retratados sobre el horizonte. Luego vendrá la noche y quizás las estrellas.

2
Esa sombra

De pronto parece que nada existiera fuera del pulso de algunas palabras, de ciertos versos que nos dan vueltas y vueltas en la cabeza igual que un latido que no ceja. Podemos llegar a sentir su presión física punzándonos desde atrás de la frente como si quisiesen hacernos

entender que nosotros mismos no somos sino un pequeño episodio —y ni siquiera el más logrado— de un poema escrito mucho antes de que fuese inventado lo humano. La sensación no es distinta a la que podemos experimentar mirando la inmensidad del mar, en todo caso. Si hay cadenas de palabras cuyos sonidos nos tocan con algo semejante a la eternidad, es porque en ellas parecieran estar inscritas las frases de una sentencia que permanentemente nos está diciendo «estás condenado a querer creer y no creerás, estás condenado a no querer creer y creerás». Vivir a lo mejor no es otra cosa que estar acosado por esa sentencia y por la incertidumbre de su posible resolución en la sociedad humana o de su cumplimiento final en la nada. Como decía, es sólo una presión detrás de la frente, pero las estrofas de ese insomnio y su condena estaban ya relatadas —como si fuesen casi un exceso; casi como un desperdicio del amor— en las grandes obras de los griegos: «Helena: —Yo jamás estuve en Troya, fue sólo mi sombra (…) Menelao: —¿O sea que sólo por una sombra sufrimos tanto?».

Es *Helena* de Eurípides y es como si la insoportable belleza de ese diálogo le perteneciera tanto a la escritura como a lo insalvable. Dos mil cuatrocientos años más tarde esos mismos versos se encontrarían también en el epígrafe de un poema con el mismo nombre escrito por un Eurípides del siglo XX: Seferis. Pero las fechas y los milenios son para la poesía un presente perpetuo y podemos por ende afirmar que esas frases estaban impresas desde siempre y que en ellas se sintetizan todos los padecimientos, las penurias y desengaños provocados por las incontables Helenas y por las infinitas guerras de Troya que le esperaban al mundo. Es eso, y el reproche de Menelao adquiere el tono de los presagios. Su desengaño no es otra cosa que el corazón mismo de esa cohorte innumerable de catástrofes y de remordimientos que después alguien llamó la aventura humana. ¿Cómo hacer entonces aún más evidente ese abrupto golpe de sangre que nos atenaza cuando algo nos parece extremadamente bello? ¿Cómo transmitirles a otros —al que lee hoy día— que todo lo devastado que podemos contener en nuestra vida, que todos los espejismos y los reproches ya estaban descritos en esos dos versos? En fin, cómo explicar que en esa Helena, que en esa sombra por la que murieron y siguen muriendo tantos, estaba descrito lo que sería nuestra existencia, es decir, ese horizonte

omnipresente de promesas y de pequeñas traiciones, de yerros casi invisibles y de faltas mínimas que, sumándose una a una, como un alud de nieve, crecen hasta formar después las dictaduras, las grandes guerras, Auschwitz, el tercer mundo.

No existen respuestas, sin embargo, hay párrafos de Eurípides y de Dante, de César Vallejo, tan plenos y rotundos, tan sobrecogedores, que nunca podrán ser abarcados completamente. Sus movimientos solamente son comparables con los grandes espectáculos de la naturaleza, con las mareas del océano o con el resplandor de las cordilleras bajo la nieve. Es como si esas obras no hubiesen sido escritas para la vida sino para la muerte. Tal vez no me sea posible expresarlo, pero creo que es esto: si existe un más allá —me refiero a un más allá tal como lo entienden el cristianismo y las otras religiones monoteístas—, es decir, si en nuestro tiempo todavía es posible la verdad de otro mundo, la única certeza que yo al menos podría tener de ese otro mundo es que en él están grabados esos poemas. Grabados, es decir, esculpidos, impresos físicamente, y lo están porque más allá de nuestra propia incredulidad ha sido precisamente el soplo grandioso y desesperado de esas obras el que, como si nos tuviese adheridos a cada una de sus palabras, a cada una de sus cadencias, a cada sílaba, ha arrastrado a un sinnúmero de seres humanos y de fantasmas, de generaciones y de pueblos enteros que han buscado y seguirán buscando entre los escombros de esta tierra sólo para saber si aún es posible contar con un consuelo.

Son entonces esas palabras las que clavadas en la memoria nos hacen entrever que esto que hemos llamado realidad, existencia, mundo, no se acaba en el mundo. Que si la felicidad puede ser transitoria, el dolor en cambio no se termina en el dolor, y que la función de todos los grandes poemas es atravesar la vida únicamente para que nosotros, encadenados, clavados a la cruz de esas palabras como los sobrevivientes a una balsa, podamos también cruzar los límites de la muerte y pervivir en los gestos, en los rictus de nuestra felicidad, altivez o amargura. Es por eso que la *Comedia* dantesca o el murmullo de los fantasmas que nos hablan en ese otro fin de mundo que es el de *Pedro Páramo* todavía nos son audibles. No es el paraíso o el infierno, o, mejor dicho, no es la existencia del más allá por sí

mismo, sino sus huellas, esa marca que grabada en los gestos nos dice que, en un solo instante, que en ese súbito enamoramiento ante un rostro de la calle o en la imagen de un hombre apaleado por la policía, están ya contenidas todas las improntas, todas las posibilidades del paraíso y del infierno. En otras palabras: están ya contenidos los espejismos y las luces de una eternidad que no son otra cosa que la congoja de un minuto. Yo-te-amo. Allí están esos dos versos. Nada puede morir con nosotros si yo te amo. Como Helena de Troya, entonces, como Beatriz, como Susana San Juan, como todos los espejismos, tribulaciones y sueños, viven de mi amor que no muere, de mi amor que no muere ni aun cuando muera el amor.

Pero es ese exceso, ese desperdicio del amor, lo que esta época nos niega. Por eso muere el lenguaje. Lo real es que las palabras no significan nada sin ese desperdicio, sin esa sobra del amor. La poesía trata hoy de hablarnos a través de esta agonía de las lenguas; y los mundos, los ríos, los suspendidos océanos que ella inventa no son sino restos botados, basuras, desbordes sobrantes que parecieran querer mostrarnos esa supervivencia ancestral, incomprensible, que sepultada en el fondo de nosotros aguarda a pesar de todo (como aguardaba en su *Temporada en el infierno* el pequeño Rimbaud) una nueva natividad sobre la tierra. Porque las palabras mismas no son sino eso: excrecencias, basurales de los restos del amor que les permiten ligarse y atar a ellas a los hombres, a los paisajes, a todo lo que nombran. Las palabras se aferran, se abrazan a las cosas, arrastrándonos en ese torrente inacabable en que desde el polvo hasta los torbellinos de la violencia humana y del cosmos nos inventan para que le devolvamos al mundo al menos algo de la luz con que esas mismas palabras nos bañaron. Ese es el eco que todavía se puede percibir en las Helenas de Eurípides y Homero, en la *Divina comedia*, en los frescos de Miguel Ángel, en el *Canto General* y en todos aquellos poemas que, desprendiéndose por un minuto del silencio en que nuestro tiempo los ha sumido, continúan diciéndonos que somos parte de esa conversación general que mantienen todas las cosas entre sí: los desiertos y las flores, las ruinas y los témpanos, los amaneceres y las plantas, porque la inmensidad de ese diálogo también precisa de nuestra pequeña porción de excrementos, de nuestro ínfimo grano de

esplendor y miseria.

Creo que es eso. Infinidades de hombres han visto sus Helenas encaramadas sobre roqueríos inalcanzables, han luchado y muerto por ellas sin saber que esa sombra era el mundo. Que él es precisamente esa sobra inconsumida del amor y que sólo desde ese derroche podemos ver la noche estrellada y las ciudades, la constelación de los edificios y las negras barcas que junto a Homero escribieron las estrofas de la *Ilíada*. Desde allí también emerge ese gemelazgo de la hermosura y de la desgracia que se llamó Helena, como queriéndonos mostrar que una de las condiciones más absolutas e inconsolables de esta vida es que la belleza no es posible si no lleva adherida la traición. Son las palabras, entonces, las que recogen esos excesos y excrecencias, esos detritus inconsumidos del amor para que otros podamos tocarnos, aferrarnos, consumirnos, ignorando que nuestros propios cuerpos están construidos sobre los escombros de pasiones infinitamente mutiladas, de sueños infinitamente rotos, de sombras sin fin y de fantasmas. La agonía de las lenguas es la agonía de las Helenas de este mundo, o lo que es lo mismo, es la agonía del riesgo de la belleza. Desde Helena las palabras amor y muerte, belleza y traición, no son separables. No hemos salido del universo que relata la *Ilíada* porque esas cuatro palabras están condenadas a ser inseparables. Romper la cadena que conforman esos dos pares de palabras —amor y muerte, belleza y traición— sería la aspiración máxima de la poesía porque ella dejaría entonces de ser necesaria: un amor que no precise de la inminencia de la muerte para ser urgente, una belleza que no precise de la traición para ser emocionante. No es así, y sólo desde ese vacío es posible, si acaso, reconstruir las murallas destruidas e inventar las nuevas Helenas, es decir, inventar las nuevas desgracias y la hermosura de sus sombras.

Pero Helena ha muerto y las palabras agonizan; el cielo de dos mil ochocientos años agoniza. La literatura agoniza. Es un largo periplo que se inició con las primeras escrituras el que llega a su término y, salvo un acontecimiento del todo nuevo, nada existe en nuestra época que pueda detener ese derrumbe. Muere el Egeo y muere el Pacífico, mueren las palabras que los nombran, y detrás de esa muerte no sabemos qué hexámetros, qué nuevas sílabas entonarán las encantadas

rompientes. Muere el sentido de la desgracia, pero no por eso hemos sido felices, mueren las condenas pero no por eso hemos llegado a ser libres. Sin embargo, todavía hay un hálito, una piedad por el universo y el mundo que no quiere morir con las palabras que mueren porque sabe —como lo saben Helena y Menelao, como lo saben los personajes que habitan el infierno dantesco, como lo sabían los antiguos incas muertos de las «Alturas de Macchu Picchu»— que los grandes salmos, que los versículos y las estrofas que los han nombrado son la metáfora, y la más impresionante, de ese pulso que latía detrás de la vida. Que la poesía, desde Homero y el *Cantar de los cantares,* ha sido la gran imagen, el gran relato de esa misericordia en la cual los seres humanos, es decir, la pasión, el sueño, la desventura de vivir, pueden entonar una y otra vez los cantos maravillados de sus derrotas.

Pero muere el lenguaje y muere la derrota, la pasión por lo desesperado, y esa muerte no nos ha llevado a ninguna victoria, a lo sumo al vacío, a esa indiferencia ya típica, a la soledad que entre bocinazos de automóviles, campañas publicitarias y crónicas policiales va llenando la informidad de nuestras ciudades. Como un abrupto silencio instalado al medio de este tiempo, la poesía es así la expresión casi inaudible de esa piedad por todo lo perdido del mundo. Su agonía se cruza con el «Padre, Padre, por qué me has abandonado», y su misión, si se nos permite de nuevo usar el término, es representar para los estertores de este tiempo la misma pasión, el mismo enronquecimiento de las palabras finales del calvario. No es mucho más lo que se puede decir, clavados a una cruz que hemos desconocido, bajo la misma inscripción burlona, pareciera que hoy sólo nos cabe esperar, como si el universo mismo fuese una espera, que los años en que nos ha tocado vivir, es decir, los años de la muerte del lenguaje, sean —y contra todas las evidencias— el preludio de otra natividad. El preludio de una civilización en que los inmensos artistas que habrán de pintar sus grandes frescos sobre el azul del cielo, los Homero y Miguel Ángel del océano que recomienza, puedan cantar los nuevos designios de una belleza que ya no precise de la traición.

No es más que un vislumbre, pero en una imagen que me ha perseguido me pareció que los ríos, que las inmensas cordilleras sudamericanas, que el Pacífico, comenzaban a elevarse ascendiendo en

el cielo como si en los paisajes estuviera contenida una redención infinitamente más vasta que lo humano, un consuelo, una esperanza tan arrasadora y enorme que sólo les puede pertenecer a los cataclismos o al desvarío. También vi unas frases escribirse en lo alto —las frases en el cielo— y luego deshacerse. Fue eso (en realidad no hay mayor misterio en todo esto: cuando niño creía que efectivamente el mar se doblaba continuando en el cielo) y seguramente no vale la pena insistir en estos poemas de la soledad. Sin embargo, como si emergieran de unas estrofas desconocidas, alcancé todavía a imaginarme que en aquellas inmensas improntas, que en el espectáculo de todas las cosas ascendiendo desde la muerte de las palabras, estaba también escrito —igual que Helena sobre las rocas de la *Ilíada*— ese sueño milenario, su desgracia y su resplandor: «Yo nunca estuve en Troya, fue sólo mi sombra». Y que entonces, como en una resurrección interminable, cada uno de los trozos recuperados de nuestras vidas, del polvo, de los paisajes americanos, nos respondían: esa sombra es tu Dios. Tal vez las estrellas.

3
Que renazca la muerta poesía

> Así ellos celebraban las exequias de Héctor, domador de caballos.

Es el final de la *Ilíada* y el comienzo de lo que denominamos historia. Si ese final es conmocionante lo es, sobre todo, porque nos dice que la historia a la cual de una u otra forma nosotros también pertenecemos se inicia con un funeral. Lo otro que nos muestran esas exequias es que somos tan descendientes de Homero como los griegos o los latinos, y que la consecuencia de ello es también una imagen absoluta, quizás la más absolutamente concreta del presente: el ser humano, tal como hoy lo entendemos, es un fantasma, es el fantasma que se levantó desde las cenizas del troyano Héctor.

Es el tema pendiente que nos dejan dos mil ochocientos años de escritura y su actual colapso. Lo que nos muestra Homero (pero también los otros grandes poemas arcaicos: la poesía testamentaria, el *Mahabharata* y el *Ramayana* hindú, los antiguos poemas náhuatl) es

una concretud, una inmediatez increíble donde la voz y lo que ella nombra parecieran ser exactamente una sola cosa. Estos poemas nos han transmitido así palabras, frases tan dramáticas, sobrecogedoras y rotundas, que es como si incluso la divinidad (o la idea que está detrás de ese nombre) surgiese de ellas, fuese creada por esas palabras. Es como si efectivamente aquello que llegó incluso a denominarse Dios naciera de la plenitud de esos versos, de esos sonidos que desde un tiempo remoto erigieron las portentosas imágenes de lo sagrado como un consuelo, pero más posiblemente como una maldición.

En rigor, es la apabullante concreción de esos primeros poemas la que nos hace sentir el poder germinal de las palabras. Martin Buber afirma en su *Moisés* que en la antigua tradición hebrea la palabra «Javeh», que indica al Dios sin nombre, es sólo la presentación fónica de un estertor, de una brusca exhalación de aire que, por el solo hecho de estar invocando lo inenarrable, adquiere la vastedad de la respiración sagrada. Si realizásemos la tarea imposible de sacar al Dios sin nombre de la gran poesía testamentaria, desde el Génesis hasta los Salmos, sólo nos quedaría el jadeo humano: la maravilla del encuentro y de la promesa, la traición, los celos, el castigo, la maravilla de la nueva reconciliación y de la nueva promesa y luego, sucesivamente, la nueva traición, los nuevos celos, el nuevo castigo y el nuevo reencuentro y así hasta el fin del lenguaje. El Dios bíblico pareciera haber emergido del jadeo humano, de la sucesión interminable de sus abrazos, traiciones, castigos y reencuentros. Es un Dios jadeante porque las vidas humanas lo son. O bien, los hombres en sus vidas van repitiendo el jadeo de Dios. Eso es estar hechos a su imagen y semejanza.

La imagen de la poesía y del poema se muestra entonces como el corolario estremecido de un estertor y de un gemido traspasado al mundo en las palabras finales de un calvario. Al igual que el verso final de la *Ilíada*, el «Padre, Padre, por qué me has abandonado» consuma una condena que también parece nacer del abismo de su mismo grito. Serán en todo caso las lenguas de los hombres, más que sus acciones, las que deberán cargar con la culpa de esa violencia como si en el aliento y en el ronquido de las palabras, incluso antes de que los hombres las hablaran, estuviese ya grabado el destino de una

redención perpetuamente cancelada.

Es esta época la que nos pone frente a esa condena primigenia: las lenguas humanas serán capaces de nombrar el amor, pero sobre todo deberán nombrar los crímenes, y la expresión máxima del cumplimiento de esas sentencias es nuestro tiempo. Nací en la mitad de un siglo que alcanzó un límite del horror, de la crueldad y del genocidio. Pensemos que sólo en el lapso que comprende las dos guerras mundiales, o sea en menos de cuarenta años, costó en Europa sesenta millones de muertos con toda su secuela de desplazados, mutilados y psicóticos, y que continuó perpetuándose en las dictaduras latinoamericanas, en Ruanda, en Afganistán, en Irak. En suma, es toda la portentosidad de la muerte la que no podía sino erigir la visión de un derrumbe que, primero que todo, es el derrumbe de las palabras. A cambio de poder nombrar el mundo, ellas debieron primero expresar la tragedia.

Es lo que estaba también ya contenido en el comienzo la *Ilíada*. Lo que ese verso nos muestra es que los sentimientos humanos son anteriores a los hombres: que la ira de Aquiles precede a Aquiles y que ese fantasma que se levantó desde las cenizas de Héctor nació únicamente porque debía haber algo que pudiese habitar la sacralidad, ritualista, devoradora, omnipresente, de emociones que las palabras ya no pueden contener porque tampoco pueden expresar la furia que las destruye. Pero eso también ya estaba predicho en el verso inicial de la ira de Aquiles. Lo que él nos anunciaba es que la ira de Aquiles, que mata a Héctor y que se perpetúa en lo humano, se volvería finalmente contra las mismas palabras que la nombran.

Es ese largo periplo que va desde la plenitud de los primeros textos, donde lo que nombra y lo nombrado eran una sola cosa, hasta el «*Just do it*» de Nike, desde «Cuéntame, oh musa, la historia del hombre de muchos senderos» hasta «Vive el chispeante mundo» de Seven Up, donde ninguna palabra dice lo que dice, ninguna palabra nombra lo que nombra. El tiempo al que asistimos es aquel donde las palabras mueren, y la forma que ha tomado esa muerte es la publicidad, su omnipresencia, su absolutismo. El famoso «Dios ha muerto» de Nietzsche representa así, más que una sentencia o el final de una teodicea, la intuición grandiosa y apocalíptica del derrumbe de las

lenguas humanas. Las exequias de Héctor efectivamente están concluyendo, pero están concluyendo con otro funeral: el del lenguaje.

Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que las que ya les ha cargado la historia. El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o, lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor. Porque sea lo que sea que estos sonidos, que estos hálitos nombren, el solo hecho de decir es demostrar que no somos uno sino un cosmos. Que, en ese diálogo total de todas las cosas con todas las cosas, de los paisajes con los hombres, de las generaciones que nos antecedieron con las que emergerán, está contenida también la posibilidad de levantar una vida nueva, de reconstruir un paraíso perdido que sobre todo es una disposición, una acogida de lo otro y del mundo y posiblemente el origen de todo mito y de toda poesía.

Tal vez no pueda expresarlo, pero he llegado a creer que Sófocles escribió *Antígona* sólo para que ninguna otra mujer tuviera que inmolarse desgarrada entre las leyes y la piedad. Que para que nadie más tuviera que morir por amor es que fue escrito el *Romeo y Julieta* y ese testamento inconsolable que se llama *Ana Karenina*. Todos los grandes poemas, entonces, desde las primeras epopeyas hasta los estremecidos versos del poema «Ulises a Telémaco» de Joseph Brodsky, perfectamente pueden ser leídos como el intento más extremo y desesperado por erigir desde este lado del mundo, desde el rostro martillado de lo humano, una misericordia sin fin que nos preserve de los sufrimientos que esos poemas narran. No ha sido así, y la agonía del lenguaje carga también con la sentencia de esta derrota.

De allí esa descompensación radical, esa sensación cada vez más común de estar alcanzando con los avances técnicos el umbral de un poder omnímodo y al mismo tiempo el umbral del vacío. Alguno de los grandes poetas del último tiempo, como Marina Tsvetáieva, Ungaretti, Celan, Vallejo, presintieron la muerte de las lenguas, ese cáncer de las palabras que les va socavando sus significados y que se hace sentir primero, casi como si fuera una venganza, en los sitios y naciones aparentemente más favorecidos, en las sociedades desarrolladas, en las opulentas clases altas de nuestros países todavía

pobres, en los escenarios de la política, en los parlamentos, en las presentaciones de libros, en los grandes cónclaves. Es como si la misma vacuidad de este tiempo quisiera decirnos que las lenguas mueren porque las palabras no son ya capaces de evocar la arrasadora plenitud del otro, su misericordia y su incomprensible dureza, su oscuridad y su fulgor.

Abandonados así a los últimos espasmos del lenguaje, levantamos mundos ciegos, escenarios vacíos y parodias de plenitud donde lo que está en juego no es nuestra sobrevivencia, sino la posibilidad de un nuevo nacimiento. Porque sí, se puede sobrevivir a la muerte y una tierra en extremo poblada estará siempre allí para mostrarnos que se sobrevive permanentemente, que se sobrevive como género, como especie, como colectivo. Pero el lenguaje que nos dio el a veces aterrador concepto de persona, que fue capaz de unir en una sola imagen el crimen imperdonable y la infinita piedad, que escribió las bienaventuranzas y la quebrada ternura de los poemas de Vallejo; ese lenguaje está a punto de morir e irremediablemente habremos de apagarnos con sus últimos estertores.

Sin embargo, estas mismas imágenes estaban contenidas en los versos iniciales de la *Ilíada* y, más allá de todo, es una tierra desolada la que pareciera obligarnos a repetirlas una y otra vez. Les corresponderá a los nuevos poetas levantar desde allí, desde esa locura de los hombres del poema homérico, los contornos de otra belleza. Si no es ya demasiado tarde serán ellos, los nuevos Homero y Miguel Ángel de este tercer mundo, quienes deberán enfrentar las tareas de un trabajo gigantesco y desmesurado: inscribir sobre el cielo, sobre la tierra, sobre los desiertos, una nueva y arrasadora compasión, una ternura incolmable por cada átomo, por cada mirada, por cada aliento de la vida, que nos lleve a contemplar de nuevo, como si nos levantáramos por primera vez, la reconquistada diafanidad del mundo. Sin saber bien cómo, en un poema traté —dudosa, precariamente— de imaginarme al menos algo de esa diafanidad. Era la visión del océano Pacífico ascendiendo sobre el cielo. Imagino que lo recordé ahora porque deseo creer que si esa nueva compasión adviene, que si esa piedad por el mundo tendrá un lugar, será también la compasión de estos paisajes, de estas cordilleras y de estas largas llanuras, de los

ríos, de las playas, de todo lo que es, elevándose a los cielos por el amor nuestro.

Es el amor que imagino. El papel entonces del poeta contemporáneo es cargar con sus poemas muertos hasta las orillas de una playa que tal vez esté o no esté, para que crucen o no crucen desde allí el infierno de lo inexpresable, y emerjan o no emerjan en las orillas de un nuevo purgatorio que, como en Dante, tendrá grabadas de nuevo las primeras palabras: «Que renazca la muerta poesía». Si se puede hablar entonces de una tarea de la poesía —si es todavía posible decir eso—, esa tarea es la de cruzar su propia muerte para que las palabras puedan otra vez evocar y hacer cotidiana la concretud a veces terrible de la existencia. Esa fue la estremecedora plenitud de Sófocles y Esquilo, de los antiguos profetas, de las elegías que nos han legado los poemas náhuatl. Incontables años después, en una de sus poesías más extraordinarias —*España, aparta de mí este cáliz*—, Vallejo vio en la letra, es decir, en los átomos indivisibles de las palabras, el origen de la pena. Él pensaba en el castellano y en la destrucción que significó su imposición en este continente. En realidad, todas las lenguas han nacido de una destrucción y de una muerte y de allí para adelante la tarea del arte era levantar una nueva tierra frente a lo destruido. Es en eso en lo que reside su radicalidad y su fracaso y es en eso donde radica también la radicalidad y la redención de la poesía.

Porque la muerte del lenguaje es también lo único que nos puede dibujar la epifanía de un posible nuevo Nuevo Mundo. Nuestros poemas muertos no dicen nada fuera del peso de sus bultos sobre nuestras espaldas, fuera de los contornos ciegos de los sacos que contienen sus despojos. Nuevamente entonces, como los héroes que desde los muros iba describiendo Helena, más allá de cualquier celebridad o reconocimiento que esos despojos aún provoquen a su paso, sólo nos fue dado dejarlos en las orillas de un mar casi impensable mientras detrás siguen las mismas murallas redondas, la misma ciudadela eternamente sitiada. De tanto en tanto, ciertos gemidos, ciertos gritos a la vez heroicos y desgarrados parecieran indicarnos que, a pesar de todo, de la herida y de la miseria, efectivamente está esa orilla y ese mar. He soñado entonces con unos bultos que poco a poco van recogiendo las olas de un Egeo nuevo e

inimaginable, mientras en la playa una infinidad de seres vuelven otra vez los ojos hacia lo alto y ven cientos de aviones escribiendo en el cielo los mismos versos que narraron a un Héctor que moría, a una Helena insultándose a sí misma, a una Beatriz entrevista en un puente, y que esos rostros y esos relatos eran también las infinitas caras del amor negado de nuestro presente. Me he imaginado incluso que ese cielo es este mismo cielo: el de nuestra vastedad americana, y que, tocados por la agonía del lenguaje, volvemos sin embargo a escuchar los sonidos de todas las lenguas resurrectas, es decir, volvemos a escuchar el pulso de un canto inabarcable.

Quizás algún día otros se pregunten por este tiempo y nosotros volvamos a ver a través de sus ojos la época en que nos tocó vivir, su pulsión de muerte, su amor sofocado. Pero quizás para entonces los poemas ya no sean necesarios. No me es posible avanzar mucho más y la imagen, reitero, sólo le puede pertenecer al desvarío: me ha parecido ver miles y miles de sacos que avanzan flotando sobre las olas de un mar muerto que los lleva. Sí, es eso, tuvimos que soportar el escupo de los viejos poetas en la boca justo cuando cerrábamos los ojos esperando su beso. Clavado por ese escupo, quise imaginarme no obstante el torrente de las lenguas revividas y que allí, en medio de ellas, barridos por la fuerza de esos hálitos, de esos estertores y palabras, otros hombres se agachaban recogiendo en una playa irreconocible unos bultos arrojados por las rompientes. Más allá, decía, hay otro comienzo: una pálida imagen del amor y las estrellas.

SON IMÁGENES, ALAS, SOLEDADES

Neruda: el último cabo de las palabras

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Pablo Neruda,
«Alberto Rojas Giménez
viene volando»

Es uno de los más prodigiosos poemas jamás escritos y el solo hecho de que él y el libro que lo contiene existan es un milagro. Más atrás, está la alucinante visión de un comienzo:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz...

Es el inicio de «Galope muerto», el primer poema de *Residencia en la tierra*, y el efecto es inmediato: alcanzamos a vislumbrar las trazas de un nuevo génesis: el tono, la textura de la imagen, su blancor, su inmensidad, y nuestra experiencia es nuevamente la de estar frente a un monumento imposible: nada de *Residencia en la tierra* estaba predicho. A diferencia de Borges, por ejemplo, cuya obra, genial sin duda, está de una u otra forma contenida dentro del horizonte especulativo de una época que ha creado la teoría de la relatividad y las geometrías multidimensionales, y por lo tanto no es inverosímil deducir, borgeanamente, que si él no hubiese escrito «Las ruinas

circulares» o «El Aleph», alguien, otro Borges, lo habría hecho; pero absolutamente nada había en una cultura ni en una historia ni en una lengua que hiciese presagiar que ese conjunto de poemas que van desde «Galope muerto» hasta «Josie Bliss», que cierra el segundo volumen de la *Residencia*, pudieran ser escritos, pero fueron escritos. Es decir, fue escrita la letanía inmortal de Alberto Rojas, fue escrito «como un naufragio hacia adentro nos morimos» de «Sólo la muerte», fue escrita el «agua de origen y cenizas» de «Walking Around». Fue escrita la luminosidad instantánea de un nuevo nacimiento junto a la oscuridad informe e incancelable de una nueva muerte.

Como se sabe, los poemas de las dos *Residencias* fueron compuestos entre 1925 y 1935, fundamentalmente mientras Neruda se desempeñaba como cónsul en el Oriente, en Ragoon primero, luego en Columbus y en Batavia, en la actual Birmania, período que todos sus estudiosos coinciden en señalar como clave para su obra y su vida. La afirmación es indiscutible y al mismo tiempo vacía; las circunstancias biográficas informan de un punto blanco de la escritura, pero no dan cuenta de su sombra, esa rectificación central de los datos que ejecuta el arte sobre la vida y que es exactamente lo que llamamos Rimbaud, Whitman, Borges, Pablo Neruda. Pero incluso más allá de ello, hay algo que sucede específicamente con la poesía, algo que no ha sido aún formulado y que la hace profundamente refractaria al vicio de las interpretaciones. Paralelos al mundo, los grandes poemas representan el último límite del lenguaje, no hay nada más allá, y por ende son en sí la interpretación final, el último cabo de las palabras.

La aparente extrañeza de la geografía nerudiana; sus catres que flotan, sus tiendas de ortopedias, son los conjuros que el lenguaje le arroja a la muerte para posponerla y en ese enfrentamiento radical, irrecusable, se movilizan todas las esferas de la existencia. Somos hijos de esa confrontación, somos hijos de la muerte y del poema. Tendidos entonces entre la muerte y la vida, los poemas de las *Residencias* nos hacen ver que, en esa lucha titánica, devastadora, inacabable, que libran entre ellos esos dos hermanos gemelos —el lenguaje y la muerte —, la historia de la poesía es la historia eternamente derrotada y eternamente renovada de los conjuros con que el lenguaje trata de posponer el deber de morir.

Los poemas de *Residencia en la tierra*, en su pasmosa particularidad, en su registro único, en su fidelidad a los sonidos que efectivamente Neruda escuchaba, se funden con las palabras de nuestra vida, dándole a la lengua que hablamos, a aquella lengua para nosotros datada, la posibilidad simbólica de un nuevo inicio. De una nueva alternancia donde los seres y sombras que hablan en estos poemas, en sus jergas de muertos, en sus campanas sin sonido, en sus océanos de origen y cenizas, son a su vez los miles y millones de fragmentos de experiencias, de fracasos, de erotizaciones, de mujeres orinando y de funcionarios menores que transitan por las calles de Rangoon y otros que deambulan entre sastrerías y ropas tendidas, herméticos como un cisne de fieltro, y que sumándose uno a uno van conformando la humanidad que habita en las *Residencias*. No es una voz, es ese compendio gelatinoso, casi infinito, de sangre, nervios, cultura, sueños, recuerdos, inesperados heroísmos, defecaciones y esperanzas que desaguan en el lenguaje, lo que comparece en esta síntesis que señala a la vez los límites infranqueables de un vacío. Neruda es Neruda porque es la humanidad entera; la humanidad entera es la humanidad entera porque es un vacío; Neruda es la humanidad entera porque es el vacío que la muerte va dejando en las palabras:

> Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
> lame el suelo buscando difuntos,
> la muerte está en la escoba,
> es la lengua de la muerte buscando muertos,
> es la aguja de la muerte buscando hilo.

Instalado en el corazón de la lengua, sólo Pablo Neruda, vale decir, sólo esa cifra, ese tiempo que llamamos hoy Pablo Neruda, pudo escribir *Residencia en la tierra*, pero pudo hacerlo porque sus lectores son seres heridos, sangrantes, que van siguiendo en las líneas de estos poemas las estaciones de su sangre y de su muerte. Residimos en la tierra, vale decir, residimos en la verdad desnuda de esta escritura, no en su retórica, sino en ese laconismo esencial que tiene lo irremediable: somos seres muertos prestados por un segundo a la vida, vivimos, morimos, y es esa condición extrema lo que nos reiteran una y otra vez las obras cumbres. En otras palabras, lo que ellas nos

muestran es que no somos habitados sólo por nuestros sueños, tal como no somos castigados sólo por nuestros crímenes.

No hay nada más entonces detrás de «Sólo la muerte» que la muerte. Condenados a no olvidar (la destrucción de Troya no sucedió, está sucediendo, y Homero no es sino la ondulación de su devenir). Más aún, es como si esos entes abstractos, muertos, transformados en conceptos en ese presente perpetuo que constituye la poesía, hicieran de ella el final de las interpretaciones, mostrándonos de paso que lo humano (insisto en llamar así a ese mar, a ese desborde) no sólo no es el dueño de la lengua que habla, sino que, al contrario, está apresado en una invención de las palabras. En un mundo que ha multiplicado al infinito el presente de Troya, y que tiene al planeta al borde del colapso, lo real, lo pavorosamente real es el vacío que dejan las palabras una vez pronunciadas, el manchón negro que dejan las palabras una vez escritas, el ruido infernal de los bombardeos, de las masacres, de los millones de emigrantes muriéndose en las fronteras que dejan las palabras una vez escuchadas…

Entendemos entonces que la poesía no es el confesionario del yo, es el confesionario de los otros.

> Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
> venir volando bajo el mar sin nadie,
> bajo el mar que me habita, oscurecido:
> vienes volando.
>
> Oigo tus alas y tu lento vuelo,
> y el agua de los muertos me golpea
> como palomas ciegas y mojadas:
> vienes volando.
>
> Vienes volando, solo solitario,
> solo entre muertos, para siempre solo,
> vienes volando sin sombra y sin nombre,
> sin azúcar, sin boca, sin rosales,
> vienes volando.

Son imágenes. Es un tono, un timbre, un temblor. Anclado en un tiempo indiscernible, un ser aún sin nombre comprende que las estrellas que había visto hace un instante son la máxima refutación del

tiempo y de la historia.

SON IMPORTANTES LAS ESTRELLAS

Chile, mucho antes de ser un país, fue un poema, el de «Chile, fértil provincia y señalada / en la región antártica famosa, / de remotas naciones respetada / por fuerte, principal y poderosa» de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, ese soldado español que participó en la Conquista y que después de declarar que no venía a cantarle al amor sino a la espada, vio en un territorio absolutamente desconocido, en el lugar más remoto del mundo, los bordes aún imaginarios de un país, uniendo para siempre su destino con el destino de la poesía, de los grandes sueños y de la esperanza, pero también con las trazas de una violencia extrema anidada en el centro de nuestra historia. Soy un poeta chileno, soy hijo de esa violencia y de esa delicadeza.

Agradezco esta distinción que lleva el nombre del más grande poeta de la historia de la lengua castellana, Pablo Neruda. Frente a su obra la sensación a menudo no es distinta a la que podemos experimentar mirando la inmensidad del mar o las cumbres de los Andes. Poemas como «Galope muerto», «Walking around» o «Alturas de Macchu Picchu» nos hacen pensar en esas dimensiones. En sus momentos más altos su poesía, más que la creación de un autor, se parece a un destino en cuya inexorabilidad están expresadas todas las muertes, esperanzas, tragedias, sueños y despertares de millones y millones de hombres y mujeres que han requerido de los poemas para completar sus existencias. Pablo Neruda al escribir su *Canto General* no sabía que ese libro iba a ser la prueba de que los pueblos que a través de él lo escribieron y que allí se mencionan debían atravesar todavía otra «muerte general» —las nuevas dictaduras y su interminable secuela de asesinados y desaparecidos—, dándoles a todas esas víctimas, a los oprimidos y marginados de nuestra historia, la sanción póstuma de encontrar en la poesía la vida nueva que debía esperarlos y que no los esperaba.

Recibo entonces este honor que se me concede con un sentimiento de gratitud y a la vez de dolor, de alegría y al mismo tiempo de

tristeza, de orgullo y simultáneamente de vergüenza. La tarea no era escribir poemas ni pintar cuadros; la tarea era hacer del mundo una obra maestra y los restos triturados de esa tarea cubren el mundo como si fueran los escombros de una batalla atrozmente perdida. La poesía es la más alta creación humana, su fundamento es la celebración de la vida, pero ha tenido demasiadas veces que relatar la desgracia. Nada de lo que creí en mi juventud que sería el mundo ha sido el mundo, nada de lo que imaginé que sería Chile después del terrible paso de la dictadura es lo que ha sido Chile. Lo único bueno que nos enseñaron esos años terribles —ese compañerismo, esa lealtad que nos hizo a tantos atravesar la noche un poco más guarecidos, mostrándonos en las situaciones más difíciles que la solidaridad era posible, que el amor era posible— fue lo primero que se olvidó, y vimos surgir así un país atomizado por el neoliberalismo, insolidario con los más débiles, en muchos aspectos déspota con los más desposeídos.

A la poesía le concierne íntimamente ese fracaso. El estado del mundo, de un país o de un gobierno no puede medirse por lo bien que están los que están bien —«felices los felices», dice Borges en la sentencia final de su «Fragmentos de un evangelio apócrifo»—, sino por lo mal que están los que están mal, y los que están mal están muy mal. La poesía debe bajar con ellos, debe descender junto a lo más dañado, a lo más tumefacto y herido, para emprender desde allí, desde esas fosas de lo humano, como quería el pequeño Rimbaud, el arduo camino a una nueva alegría, a una nueva esperanza, a un nuevo sueño, pero no a un sueño cualquiera, no a una esperanza débil, no a una alegría cautelosa; debe elevar desde el hambre, desde los asilos de ancianos pobres, desde cada niño y niña violadas, desde las cárceles, desde los Sename de este mundo, un sueño tan fuerte que dé vuelta la realidad y nos muestre de nuevo los infinitos resplandores de la tierra que aún nos ama.

Y nos ama. Chile es un milagro, una cortesía del firmamento, ya que bastaba que la cordillera de los Andes se hubiese corrido unos cuantos kilómetros al oeste o que el nivel del Pacífico hubiese subido unos pocos metros para que nada de esto hubiese existido. Sin embargo, algo quiso que hubiese un pueblo más entre los otros pueblos, que

hubiese un sueño más entre los otros sueños, que hubiese una voz más en la conversación que todas las cosas mantienen con todas las cosas. Por razones que son misteriosas, ese diálogo tomó en Chile la forma de la poesía.

La pregunta crucial y jamás resuelta, que vuelven a plantear siempre los grandes poemas, es que si los seres humanos son capaces de pintar los retablos de Fra Angelico o la mujer con flores de Diego Rivera, si pueden ejecutar con zampoñas la música más profunda y bella del mundo —la música boliviana—, cómo puede explicarse que al mismo tiempo torturen y asesinen a otros seres humanos. Si interpretando lo más hondo y verdadero del amor Violeta Parra compuso «Gracias a la vida» y simultáneamente la sobrecogedora imprecación de «Maldigo del alto cielo», cómo puede entenderse que otros transformen los estadios en mataderos de hombres. Si el poeta Robert Desnos cruzó los campos de exterminio ejecutando, en las condiciones más infernales que puedan concebirse, el acto infinitamente delicado de corregir un poema de amor, cómo pueden comprenderse los hornos crematorios y las gasificaciones masivas, cómo puede explicarse Auschwitz.

En el mismo libro, *A la misteriosa,* Desnos había incluido, sin saber que era su epitafio, uno de los homenajes más altos que la poesía le ha rendido a la pureza: «No, no ha muerto el amor». Leo sus líneas finales:

> Tu voz y su acento, tu mirada y sus rayos
> vivirán aún en mí.
> En mí que no soy Ronsard ni Baudelaire,
> sino Robert Desnos
> y que sólo porque te conocí y te amé
> valgo tanto como ellos.
> Yo que soy Robert Desnos,
> y que no quiero estar ligado a otra fama
> ni otra memoria
> que no sea la de haberte amado
> en esta tierra miserable.

Opongo entonces la devoción infinita de esos dos poemas a toda la locura de la historia; si el arte no existiera, la violencia sería el único

estatuto, la única norma; pero justamente porque existe, el crimen es mucho más crimen, el asesinato es mucho más asesinato, el genocida es mucho más genocida.

Es lo que he tratado débil, precariamente, de mostrar en lo que he escrito. He imaginado en medio del terror de la dictadura sagas inacabables que se me borraban al amanecer, poemas alucinados donde el Pacífico flota suspendido sobre las cumbres de los Andes y donde el desierto de Atacama se eleva como un pájaro sobre el horizonte. Imaginar esos poemas fue mi forma íntima de resistir, de no enloquecer, de no resignarme. Sentí que frente al dolor y al daño había que responder con un arte y una poesía que fuese más fuerte que el dolor y el daño que se nos estaba causando. No se trataba de lanzar andanadas de pequeños poemas de combate, sino de algo mucho más arrasado, más luminoso, más sordo y violento. Había que hablar de amor, pero para hablar de amor había que aprender a hablar de nuevo, comenzar desde cada letra, porque ninguno de los lenguajes que existían antes servían para dar cuenta de la magnitud de lo que había sucedido y continuaba sucediendo. Siento que los escombros de esos años están allí, en esos intentos, y que dictados por un deseo que nos sobrepasa los poemas no son sino los sueños que sueña la Tierra, los sueños con los que intenta lavarse del sufrimiento humano, y que uno no puede nada frente a eso sino apenas grabar unas pequeñas marcas, unos mínimos retazos que quizás sobrevivan al despertar.

Yo viví en Chile en los años de la dictadura y sobreviví a ella y a mi propia autodestrucción. El año 1975, después de un episodio humillante con unos soldados, me acordé de la frase del Evangelio de poner la otra mejilla y entonces fui y quemé la mía. Estaba completamente solo encerrado en un baño. No sabía bien por qué lo hacía, pero allí comenzó algo. Recordé que de niño había visto un avión que volaba en círculos trazando con humo blanco el nombre de un jabón para lavar ropa e imaginé de golpe un poema escribiéndose en el cielo. Supe entonces que aquello que se había iniciado en la máxima soledad y desesperación de un hombre que se quema la cara debía concluir algún día con el vislumbre de la felicidad. Dos años más tarde pensé en una escritura sobre el desierto que únicamente pudiese ser vista desde lo alto. Sólo diría «ni pena ni miedo» y estaría surcando

un país donde casi lo único que había era pena y miedo.

Yo trabajo con mi vida y trato de que eso no sea una consigna. No porque mi vida tenga algo ejemplar, sino porque creo que, si somos capaces de llegar al fondo de nosotros mismos sin autocompasión ni falsa solidaridad, es posible que estemos tocando el fondo de la humanidad entera. Creo que todo lo que puedo haber hecho está allí, en esos intentos. He escrito desde un cuerpo que se dobla, que se rigidiza bajo los efectos del Parkinson, que tiembla, que se va para adelante y que cae, y he encontrado hermosa mi enfermedad, he sentido que mis temblores son bellos, que mi dificultad para sostener estas hojas que ahora leo es bella. En el revés herido de este mundo yo he escrito sobre ese cuerpo, sobre los dolores que yo mismo les he causado a otros y los que yo me he infligido, he grabado mis poemas sobre su piel. Sólo los enfermos, los débiles, los heridos son capaces de crear obras maestras. Siento que he escrito desde una cierta irreparable desesperación y, a la vez, desde una incontenible alegría. Una alegría extraña porque es como si naciera de la dificultad de ser felices. Del encuentro de esos fantasmas nace mi escritura. La escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir es preciso quemarse entero, consumirse hasta que no quede una brizna de músculo ni de huesos ni de carne. Es un sacrificio absoluto y al mismo tiempo es la suspensión de la muerte. Es algo concreto, cuando se escribe se suspende la vida y por ende se suspende también la muerte. Escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección.

Decía al comienzo que esta tierra aún nos quiere, todavía quiere verse en nosotros, todavía el mar, el desierto, las montañas, quieren reflejarse en nuestras miradas. Todavía el sonido de las rompientes y del viento quiere reconocerse en nuestros oídos, todavía sus estrellas quieren verse en nuestros ojos. He intentado ser consecuente con esa tierra, pero no siempre lo he sido. He escrito desde la herida y del daño en un mundo herido, enfermo, sin compasión. He escrito desde el dolor, pero nuestro deber es la felicidad. He escrito desde el odio, pero nuestro deber es el amor.

Termino con el poema con que espero cerrar mi vida:

Entonces, aplastando la mejilla quemada
contra los ásperos granos de este suelo pedregoso

—como un buen sudamericano—
alzaré por un minuto más mi cara hacia el cielo
llorando
porque yo que creí en la felicidad
habré vuelto a ver de nuevo las irrefutables estrellas

Te amo, Paulina, tú eres las estrellas irrefutables de mi noche.

GOLPEANDO LAS PUERTAS DEL CIELO

Bob Dylan es a la poesía de la segunda mitad del siglo xx lo que Ezra Pound fue a la primera. Al lado de él las estrellas consagradas del oficio de poeta, y no sólo los anglo —Ted Hughes, Seamus Heaney, pero también Brodsky, Walcott e incluso la Szymborska— parecen mausoleos. Su apellido verdadero es Zimmerman, Robert Allen Zimmerman, y nació el 41 en Minnesota. Oírlo es conmocionante y de eso son testigos millones —sin Dylan los Beatles jamás habrían compuesto el *Sgt. Pepper's*—, pero leerlo lo es aún más. Un autor de la generación beat lo calificó de shakespeariano, y en realidad su manera de sacarle al habla común las resonancias más hondas y amplias, más cómicas y desoladoras, más oníricas y lúcidas, es la herencia de Shakespeare, herencia que el castellano jamás ha podido suplir.

Con Dylan basta leer a un solo personaje de los que aparecen en la fila de la desolación para ya estar en la historia mayor; empleando una palabra de moda hoy, para estar en el gran «canon»:

> Cenicienta, ella parece tan fácil,
> «Toma uno para conocer uno», y sonríe
> poniendo sus manos en los bolsillos
> de atrás
>
> al estilo Bette Davis.
> Y llega Romeo, él está gimiendo
> «Tú me perteneces creo».
> Y alguien dice, «estás en el lugar incorrecto, mi amigo,
> mejor te vas».
> Y el único sonido que queda
> después que las ambulancias se han marchado
> es el de Cenicienta barriendo
> en la fila de la desolación.
> («Desolation Row»)

Por esa fila de la desolación van pasando finalmente todos, la

humanidad entera, porque la obra de Dylan, como la de Pound o el *Finnegans Wake* de James Joyce, es también una gran cita de toda la historia de la literatura, desde la Biblia hasta Dante, desde Chaucer hasta Rimbaud, desde Melville hasta Kerouac, con la particularidad de que en su poesía ese inmenso patrimonio reaparece siempre bajo la forma de los sueños. Entre miles de ejemplos está el «Sueño 115 de Bob Dylan», donde a partir del *Moby Dick* de Melville se llega el descubrimiento de América. Las múltiples escenas del «Sueño 115» son tan intensamente cómicas como desolladas, y no hay en la escritura de hoy una muestra mayor de desparpajo y de libertad creativa. Su potencia radica en que esa libertad retrata un mundo que no podemos sino reconocer como el nuestro o, al menos, que no podríamos no reconocer como el nuestro si le hiciésemos más caso a nuestros sueños:

> Pero la cosa más divertida pasó
> cuando estaba dejando la bahía.
>
> Vi tres carabelas en el camino
> que venían en sentido contrario al mío.
> Le pregunté al capitán que cuál era su nombre
> y que por qué mejor no manejaba un camión.
> Me respondió, me llamo Colón.
> Sólo le dije «buena suerte».

Está también «Highway 61 Revisited» y entre cientos de otras canciones igualmente increíbles, alucinantes, está una escena y la música de una película: *Pat Garrett and Billy the Kid*, de Sam Peckinpah. Un sheriffha sido herido de muerte, está de pie en medio de un río que le llega a las rodillas y mira al frente mientras las lágrimas comienzan a correrle por su cara. En la orilla una mujer también lo mira y también las lágrimas empiezan a rodar por su cara (es Katy Jurado). Ambos están inmóviles mirándose y el azul del río se hace cada vez más intenso. De pronto sube la música y la frase que se repite, a todo volumen, es «golpeando, golpeando las puertas del cielo». Es Dylan, es «Knocking on Heaven's Door».

Jamás en mi vida he envidiado más algo.

Jamás en mi vida he querido tanto ser otro.

Jamás en mi vida he deseado tanto morir como de algo así.

SOBRE LA TORTURA: UNA BOMBA PROGRAMADA DE BOB BRECHER

El solo hecho de que este libro*, Tortura: una bomba programada*, de Bob Brecher, haya tenido que ser escrito y que represente la refutación, filosófica, jurídica, política, histórica más contundente que alguien de nuestros días haya hecho del intento de legalizar la tortura, nos pone frente al horror incancelado del mundo.

Lo que el lector tiene así en sus manos es una obra urgente porque lo que está en juego compromete todas las esferas de lo humano, de los cuerpos que somos, de nuestras carnes, de nuestras frágiles identidades. Así, a lo largo de sus cuatro capítulos, Bob Brecher desmonta uno a uno los argumentos de los partidarios de la legalización de la tortura, cuyo exponente más connotado es el jurista norteamericano Alan Dershowitz, de quien dice que, a diferencia de los otros, «trata al menos de decir *algo* sobre qué tiene en mente cuando habla de tortura —agujas introducidas bajo las uñas. Sin embargo, y al igual que los que abogan abiertamente por la tortura en un interrogatorio, es incapaz de o no está dispuesto a enfrentarse a lo que realmente es la tortura en su despreocupada descripción de lo que piensa».

Decía al comienzo que el horror del mundo es lo que le otorga a *Tortura: una bomba programada* una grandeza trágica y a la vez esperanzadora. Sus argumentos en contra de esta suerte de naturalización de la tortura son irrefutables. Después de mostrar la absoluta inutilidad de la tortura como medio de extraer información, nos hace ver las consecuencias que ello implicaría, como, por ejemplo, la profesionalización de los interrogadores, quienes deberían estar investidos por el respaldo de un grado académico y así, en un dos por tres estaríamos reviviendo la imagen de los nazis quienes, cumplida su jornada diaria de espanto, volvían a sus casas, abrazaban a sus mujeres. Jugaban con sus hijos y después sacaban a pasear a su perro. Respaldado por una lógica irrefutable, de una precisión y exactitud

demoledoras, el libro de Brecher tiene la pasión y el desgarro que inevitablemente tiene lo real. Sabemos que en este minuto hay hombres y mujeres que están sufriendo suplicios inenarrables; allí está Guantánamo, los barcos usados como prisiones de tortura y mataderos de hombres de las dictaduras latinoamericanas, la historia ensangrentada del pueblo palestino. Por un segundo detengámonos en una obviedad: de no existir el holocausto diario este libro jamás habría sido escrito.

Como decía, es una obviedad, pero esa obviedad es parte de lo que conmociona al leer *Tortura: una bomba programada*. Son muchos, millones los que, en una tierra de víctimas y victimarios, de torturadores y torturados, sienten que podría haber sido diferente, y que, en las bibliotecas invisibles del sueño de otro mundo y otra vida, hay poemas que son infinitamente más bellos que las tragedias de Sófocles y Shakespeare, y donde esos libros no existirían simplemente por el hecho de que las traiciones, incestos y crímenes que tuvieron obligatoriamente que narrar nunca ocurrieron. Pero ocurren y continúan ocurriendo. De allí también la tristeza que conllevan estos argumentos: con una brizna más de compasión, de empatía, con un miligramo más de bondad, con tan poco más hubiese bastado para que nada de esto haya ocurrido, pero continúa ocurriendo.

El siguiente es un párrafo de uno de los escritores más conmocionantes de esta contemporaneidad sin tregua del dolor, Jean Améry, sobreviviente a un campo de tortura nazi y quien se suicidaría treinta y tres años después de escribirlo, y que Bob Brecher ha preferido citar porque, como él mismo dice, «explica lo que es la tortura mejor de lo que yo podría haberlo hecho nunca»:

> Sólo en la tortura se materializa la transformación de la persona en carne. Frágil frente a la violencia, aullando de dolor, sin esperar ayuda alguna, sin oponer resistencia, la persona torturada es sólo un cuerpo y absolutamente nada más.

Es eso. Aterradoramente es eso y no la idea abyecta de que puede existir una «tortura light», ni tampoco la frivolidad que Brecher le reprocha a Dershowitz de hasta dónde se puede provocar a otro un dolor insoportable pero no duradero. No se tortura a una persona una

sola vez, se lo mata infinitas veces, se lo mata en cada minuto y segundo en que ya no está y en cada centímetro de la tierra que ya no pise. Se lo mata frente a los otros muertos y frente a los ojos llorosos de los vivos. A la vastedad del crimen, el arte sólo puede oponer el hilo extremadamente delgado y tenue de su amor y compasión, como también de un posible, hipotético consuelo que todos necesitamos por nuestros propios caídos, por nuestros ejecutados, por nuestros desaparecidos.

Porque carecemos de palabras para imaginar qué preguntas, qué recuerdos, son los que asaltan a alguien en ese extremo monstruoso en que está siendo torturado. Su grito se traga todas las palabras, todos los sentidos, es el hoyo negro del lenguaje, y sin embargo, porque no existen esas palabras, hay que repetirlas una y otra vez para traer a este lado del mundo la porosidad terrible y despiadada de cada uno de esos momentos. Expulsados del horizonte del lenguaje, como lo escribe exactamente Améry en el párrafo citado por Brecher, debemos, no obstante, erguirnos desde esa imposibilidad para volver sobre ese extremo irrepresentable del suplicio y de la muerte porque al final es precisamente ese regreso del silencio la descomunal tarea que nos impone *Tortura: una bomba programada*, a la vez que nos muestra el registro infinito de la piedad: piedad por todas las víctimas que hemos sido y que seremos, en esta tierra rebalsada de vergüenza, pero también de amor.

Cegados entonces por algo más hondo e impronunciable que lo que podemos decir, comprendemos que, si este libro doloroso y magistral está, lo tenemos frente a nuestros ojos, es porque en cada palabra, en cada uno de sus argumentos, nos está recordando que las víctimas de la tortura son nuestra responsabilidad porque juntos las hubiésemos salvado. Ser una humanidad es eso: la certeza inconsolable de saber que todos juntos las hubiésemos salvado.

DOS ANOTACIONES SOBRE EL AMOR, EL SUFRIMIENTO Y EL NUEVO MILENIO (1998-2023)

> Ya. Cójame la mano
> ¿Qué te coja la mano?
> Sí. Hágalo.
> Bien. ¿Por qué?
> Porque es lo que hacen las personas cuando están esperando el fin de algo.
>
> Cormac McCarthy, *Stella Maris*

El problema humano por antonomasia es el sufrimiento. La felicidad podemos entenderla, en cierto sentido parece que nos fuese debida, pero el dolor es a menudo incomprensible, aun cuando es exactamente lo que nos da la magnitud de la existencia, nuestro consentimiento a ella, nuestra afirmación permanente. Si uno se queda en el silencio puede escuchar el sonido de su propia respiración; si se queda más en silencio aún, puede oír incluso los latidos de su corazón. Pero si oye bien ese latido verá que él repite un sí. Es un sí-sí-sí-sí. En cada segundo de la vida optamos por vivir. Esto es dramático y real porque hay seres en el mundo que dicen no y se expulsan la vida. Eligen no vivir.

El estado de sufrimiento nos hace escuchar ese sí. El dolor es el megáfono que hace que oigamos esa afirmación en toda su potencia, y esto es así porque cuando uno sufre, la posibilidad de decir no se hace presente con todo su vértigo liberador y potencia. El hombre feliz no escucha su sí porque la vida le está encima, absoluta. El que sufre debe luchar por su vida, elegirla en cada instante de su sufrimiento.

Ese sí permanente que damos es también el sí del universo que nos

responde, el sí de todas las cosas que nos hablan y nos miran. El amor surge de la confrontación de ese sí con la posibilidad de la nada, del no.

Por eso aquello que algunos han dado en denominar Dios se siente más cerca de los lugares donde han ocurrido desastres, en los campos de refugiados, por ejemplo, o en las tierras asoladas por la sequía, que en los sitios donde en apariencia reina la alegría. Dios se escucha más fuerte en una hambruna del África que en un restaurante de Nueva York. El dolor es el altoparlante para hacernos más humanos, más tolerantes, más conscientes del milagro y del amor de la existencia.

Todas las cosas se aman. Es por eso que la hoja de un árbol está cerca de la otra y los pastos se mecen al unísono bajo el viento. Muchas veces nos sentimos fascinados al mirar el espectáculo de las rompientes estallando o de la cordillera nevada o de un atardecer frente al mar. Es un sentimiento en sí inexplicable que, a pesar de la prisa de la modernidad, de la televisión y de las computadoras, sigue deslumbrando.

He creído que nos maravilla porque aquello que miramos nos devuelve la mirada y nos saluda, pero no es sólo el paisaje o el espectáculo de la naturaleza; en cierto sentido, esa montaña está formada también por los miles de ojos que antes que nosotros ya la han mirado. Son esos ojos, los ojos de todos los que nos han precedido los que nos miran en cada cosa que miramos. Al mirar volvemos a encontrarnos con esos seres, volvemos a verlos y a ser vistos por ellos.

Cada uno de nosotros es más que un yo, es un torrente de difuntos que termina en nuestra vida tal como nosotros terminamos en los que nos descienden. Eso es lo que se entiende por una tradición y una cultura: que todos aquellos seres que nos han precedido vuelven a tomar la palabra cuando nosotros hablamos, vuelven a mirar cuando miramos, vuelven a sentir cuando sentimos. Cada uno de nosotros es la resurrección de los muertos y ese milagro se va cumpliendo en cada segundo de nuestras vidas.

En la creencia cristiana, la resurrección es algo que acaecerá en el final de los tiempos. Pero cada instante de la vida es también el final de los tiempos. Si yo digo no, es el final de todo. Por eso a cada instante los muertos resucitan y vuelven a hablar en nosotros. Todo lo

que vemos es la presencia de la muerte glorificada por nuestro asentimiento. Cada vez que decimos sí, cada minuto, cada segundo que decimos sí, es una fiesta de todo el cosmos. Las rompientes resuenan entonces con toda su fuerza y el desierto se abre en la magnitud infinita de sus colores, de sus tonos, de sus profundidades.

Será así también en el nuevo milenio.

* * *

Han pasado veinticinco años. ¿Será así? ¿Habrá un nuevo milenio? ¿Habrá todavía un año, un día, un minuto más?

NOTA PARA UN FUTURO EXTERMINIO

Respuesta a Adorno: Hay una sola forma de no escribir poesía después de Auschwitz: que no haya más Auschwitz.

* * *

A menudo me embarga una sensación extraña; es como si al escribir estuviera rindiendo un examen en el cual los examinadores han desaparecido. Ignoro cuáles son las preguntas, pero debo responderlas a como dé lugar sabiendo de antemano que, sea cual sea tu respuesta, será siempre una respuesta equivocada y que el castigo por ese error es la muerte por fuego. Estás en el centro de la plaza, la pira está encendida y te espera. El instante en que estás siendo quemado por el error de tus palabras es el mismo instante en el que están siendo quemados ese cúmulo de respuestas equivocadas que, entre infinitas otras, hemos llamado *El Quijote*, *Hamlet*, *Infierno*, *Los hermanos Karamazov*, *Residencia en la tierra*. Me alejo entonces y veo las cenizas de mis cuadernos esparcidos sobre el suelo y me despierto junto a millones y millones de seres que al igual que yo han sido calcinados.

* * *

Y el latido que no ceja:
Tu pelo de oro Margarita / tu pelo de cenizas Sulamita.

LA ENLOQUECEDORA POSIBILIDAD DE LA DICHA

Para las víctimas todas las guerras son simultáneas, y en ese carrusel sin fin de imágenes que nos muestra la televisión: noticiarios, transmisiones en directo, comentarios, debates, nos damos cuenta de que esos seres que vemos huir, agonizar, morir, no son noticias falsas, como no lo son los hombres que mueren y el misil que los está matando. Todo puede puede ser *fake news*, pero no los caídos, no la bomba que tritura a un niño, no el rostro de ese padre que grita al lado de él.

Son las imágenes de la desolación. En una de ellas un grupo de socorristas recorren un barrio periférico de Kiev llevando alimentos y haciéndoles un poco de compañía a aquellos seres postrados, ya imposibles de evacuar y que sobreviven entre los escombros de los subterráneos. En uno de esos subterráneos, una mujer casi ciega, muy anciana, intenta levantarse al escuchar sus voces y le toma la mano a uno de ellos. Todo dura apenas unos instantes. Al final, cuando ella siente que la mano se desprende de la suya, se pone a llorar y le dice al socorrista que se quede un poco más porque lo único que tiene es el calor de la gente, y que cuando se vayan se quedará totalmente sola, despierta toda la noche sin poder moverse, aterrada escuchando el estruendo de las bombas. Les había dicho también que desde que nació esa era su casa y que nunca pensó que se iba a morir sin siquiera un sermón.

Vislumbramos entonces que en esos límites extremos del sufrimiento, las fronteras entre un antes y un después se borran para quedar sólo el presente absoluto lleno de campos incendiados, de cadáveres y seres que lloran, de carreteras atestadas de automóviles tratando de salir, de filas y filas de gente que camina entre los escombros y el barro mientras las largas humaredas de las explosiones se elevan recortándose contra la indiferencia infinita que tienen todos los cielos en las guerras.

Como si esa imagen casi instantánea, lanzada entre millones de otras en la televisión, ya hubiese estado escrita en una saga interminable de venganzas sobre venganzas, alcanzamos a distinguir a miles de millones de otros seres que lloran en todas las batallas perdidas de la tierra y entre ellas, como si fuese un sueño, vemos a un hombre que también se ha puesto a llorar. No hay nada que lo una con la anciana de las afueras de Kiev, salvo el pertenecer ambos a la comunidad universal del dolor

Se llama Arjuna, es uno de los héroes del *Mahabharata*, ese poema infinito que constituye uno de los troncos del hinduismo. La guerra ha sido interminable y en uno de sus capítulos se ven dos enormes ejércitos, sólo los separa un valle y el comienzo de la batalla es inminente. Arjuna es el comandante máximo de uno de ellos y de pronto, al mirar el valle, siente una profunda aflicción por todos los que allí van a morir y se pone a llorar. A su lado está Krishna, el Dios hecho hombre, que guía su carro de combate y que al verlo le dice: «Arjuna, no llores, porque tú creerás que estás matando a tu enemigo y tu enemigo creerá que está siendo muerto por ti, pero ambos estarán equivocados, porque lo que no tiene comienzo no tiene final y lo que nunca ha nacido no puede morir».

Es sólo el llanto de un hombre, pero independiente de nuestras culturas, lenguas y creencias, hay algo en esa escena que resulta sobrecogedor. Es como si esas magnitudes incolmables de la vida, la ilusión y la muerte hubiesen sido escritas porque en su entramado se está representando la totalidad de nuestra existencia. Intuimos por un segundo que existen infinidades de mundos en este mundo y que las ciudades arrasadas que creíamos en el pasado, son las mismas ciudades arrasadas que nos aguardan en el futuro, como si aquello que hemos denominado historia no fuera sino la reiteración de un error.

Vemos entonces las incontables imágenes del sufrimiento, mutilaciones y daños que seres humanos cometen contra otros seres humanos, y entre el vendaval de las noticias, desmentidos, amenazas nucleares, nos damos cuenta de que lo que estamos mirando son imágenes planas, pero no la planicie de un valle que separa a dos ejércitos, sino la planicie de una pantalla de televisión y que detrás de ella, están no sólo las muestras vivas del horror y del dolor, sino que

estamos todos nosotros, nuestros cuerpos, nuestras bocas, entremezclados en esas ruinas, en esos despojos, en esos rostros que lloran o gritan…

En un pasado o en un futuro inescrutable, una anciana casi ciega, despierta por unos segundos y en medio de su agonía siente la mano que sigue tomando la suya, no la han dejado sola, y escucha a su lado el sermón que la unirá a la cadena inmemorial de la vida y de la muerte. Al fondo todas las batallas han cesado y los dos ejércitos que se iban a enfrentar se disuelven.

Pero no es más que un sueño; el sueño de la enloquecedora posibilidad de la dicha.

LOS OJOS DE LOS POETAS MUERTOS

> En el fondo del pozo de la historia, como un agua más sonora y brillante, brillan los ojos de los poetas muertos.
>
> Pablo Neruda,
> *Viaje al corazón de Quevedo*

Fruto del magistral trabajo de José Carlos Rovira y Abel Villaverde, *Escrito sobre España*, recientemente publicado por la Editorial Universidad de Talca, reúne todos los poemas y prosas que Pablo Neruda escribió sobre España y es, antes que nada, un homenaje de amor a esa tierra a la que celebraría y lloraría hasta lo entrañable. Similarmente, en un momento oscuro donde los neofascismos y su ideología de la muerte, de la cancelación y el negacionismo, han vuelto nuevamente a ceñirse sobre el horizonte, su aparición representa un acto de resistencia y esperanza.

Pablo Neruda descubre España y al hacerlo descubre en ella el origen misterioso y profundo de su propia poesía. En «Viaje al corazón de Quevedo», uno de sus textos cumbres, dice que ese debió haber sido su comienzo: «A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España». Nos había hablado ya del brillo de los ojos de los poetas muertos porque es ese brillo que emerge desde «el fondo del pozo de la historia» el que pareciera señalarnos que una de las condiciones más absolutas de estar vivos es que nunca terminamos de morir.

Es como si presos de una eternidad incancelable, los grandes poemas crearan a sus creadores. Esa es tal vez la grandeza a la que se refiere Neruda al saludar a Quevedo y rendirle uno de los tributos más conmovedores que un poeta le haya hecho a otro poeta, al afirmar que «la innovación formal es más grande en un Góngora, la gracia es más

infinita en un Juan de la Cruz, la dulzura es agua y fruta en Garcilaso. Y continuando, la amargura es más grande en Baudelaire, la videncia es más sobrenatural en Rimbaud, pero más que en ellos todos, en Quevedo la grandeza es más grande».

Tendiendo así un arco que va desde la «Oda a García Lorca» publicada en 1933 en *Residencia en la tierra* y con la que José Carlos Rovira y Abel Villaverde abren este libro, hasta el sobrecogedor final con que lo cierran, cada uno de los poemas y prosas de Neruda van mostrando, como en un gran angular, todas las pasiones y las pulsiones humanas, la amistad, el odio, el espanto frente al horror en «Explico algunas cosas» de la *Tercera Residencia*, donde se encuentran dos de los versos más desgarradores jamás escritos: «Y por las calles la sangre de los niños / corría, simplemente como sangre de niños», en las extraordinarias elegías de *Cantos ceremoniales*, en la nostalgia de *Memorial de Isla Negra*, en el desborde alucinado del poema «Yo soy».

Es lo que Neruda despliega con toda su fuerza e ira en *España en el corazón*, libro que fue impreso en el papel fabricado por los soldados republicanos que luchaban en el frente, y que no sólo cambió y marcó para siempre su vida y su poesía, sino que le dio a su vez a esa segunda patria, madre y madrastra, la posibilidad futura de un nuevo nacimiento. Ya no serán sólo las carabelas ni la crueldad de los conquistadores ni la cólera de los verdugos franquistas, sino también el manto de una lengua; el castellano que, elevándose poco a poco desde todas las víctimas y masacres, como si fuera un sueño que nace, escribirá con Francisco de Quevedo el soneto inmortal: «Amor constante más allá de la muerte».

Es ese amor que, anidado en el fondo de todas las cosas, es capaz de traspasar incluso la muerte del amor, lo que Neruda buscaba en cada verso que escribía, en cada palabra que usaba, en cada confesión. Es ese amor que se hacía cada vez más fuerte y absoluto hasta convertirse en un aullido en cada cuerpo caído, en cada madre muerta, en cada niño cubierto de sangre.

Decía líneas atrás, que el último párrafo con que finaliza *Escrito sobre España* es sobrecogedor, y lo es porque tiene como trasfondo la tragedia chilena. Doce días después del golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973, muere Pablo Neruda, tal vez el más grandes

poeta de la historia de la lengua castellana, mientras las hordas fascistas, civiles y militares, saqueaban su casa. Escribió hasta sus últimos días con la grandeza que vio en Francisco de Quevedo y que los ojos espantados del mundo veían ahora en él. Él mismo ya había conocido el horror de la guerra civil española y sus cientos de miles de muertos y muy luego, en París, vería el comienzo de la segunda guerra mundial, donde previó la inevitable derrota: «Desde mi ventana, en París, miraba directamente hacia Los Inválidos y veía salir los primeros contingentes, los muchachitos que nunca supieron vestirse de soldados y que partían para entrar en el gran hocico de la muerte. Era triste su partida, y nada lo disimulaba». Él mismo conoció la persecución y el exilio tras la gran traición de Gabriel González Videla.

Este largo poema que es *Escrito en España* se cierra con la recapitulación de su vida. Son las últimas líneas:

> En poblar estas tierras, en clasificar este reino, en tocar todas sus orillas misteriosas, en apaciguar su espuma, en recorrer su zoología y su geográfica longitud, he pasado años oscuros, solitarios y remotos.

Derrotados en todas las guerras del mundo, en cada una de sus carnicerías y masacres, al leer estos poemas somos cada uno de los cuerpos que caen, somos Federico García Lorca y somos Miguel Hernández y, al mismo tiempo, somos todos los cuerpos que se levantan y que continuarán levantándose desde el polvo enamorado de las palabras que hablamos, hasta que el último ser contemple en el último de los atardeceres el brillo de los ojos de los poetas muertos.

NUESTRO DERROTADO ESTANDARTE

Si pudiera volver
no lo haría bajo ninguna otra
bandera.
Te abrazaría aun
con dos manos cercenadas.
No deseo alas en el paraíso,
solamente deseo tus tumbas cerca
del río.
Quiero la eternidad en la mesa del
desayuno
con el pan y el aceite.
Te quiero *a ti* -
mi tierra,
mi derrotado estandarte.

El poema se encuentra en la quinta sección de *Exhausto en la cruz*, del poeta palestino Najwan Darwish, y representa en su arrasada belleza uno de los momentos más altos de la poesía de su autor y de la escritura de nuestro tiempo. Como en la totalidad de la poesía de Najwan Darwish, ese derrotado estandarte nos evidencia una escena primordial, inserta posiblemente en lo más profundo de aquello que persistimos en denominar lo humano, donde los sentimientos de un ser en particular, esa súbita nostalgia que nos atenaza, ese deseo, ese amor, se cruzan fundiéndose con la nostalgia, el deseo y el amor de la humanidad entera. Comprendemos entonces que desde *Nada más que perder* y *Yo me levantaré un día* hasta este *Exhausto en la cruz*, la multifacética poesía de Darwish nos va poniendo una y otra vez frente a los contornos de algo inmemorial, casi inenarrable, que nos dice que antes que nada la poesía es la solidaridad y la compasión por cada detalle del mundo: por ese pan y ese aceite concretos, por esa eternidad del desayuno, por esa tierra con sus «tumbas cerca del río». El poema muestra esas tumbas, nos dice explícitamente que están allí,

cerca del río, y por un segundo vislumbramos que si esa imagen nos emociona es porque, sean cuales sean nuestros países, nuestros orígenes e historia, e incluso sean las que sean las lenguas que hablemos y, más allá todavía, cualquiera sea el tiempo en que hayamos vivido o en que hayamos muerto, todos hemos sido sepultados en esas tumbas y al mismo tiempo todos hemos llorado sobre ellas.

Exhaustos en infinidades de cruces que se levantan en infinidades de lugares, los personajes que van atravesando las siete partes que componen este libro, expulsados de su tierra ancestral, permanentemente sitiados y perseguidos, mujeres que lo han perdido todo, sus casas, sus barrios, sus hijos, les hacen presente a los otros, a mí, a usted, al lector, que en esta tierra de víctimas y victimarios, de desplazados y desaparecidos, todos los demás somos sobrevivientes y si podemos afirmar que estamos frente a una poesía política, es porque lo hacemos como sobrevivientes de una guerra no concluida. Ajena a todo patetismo y autoconmiseración y, por el contrario, provista de una conmovedora familiaridad con todo lo que nombra, a menudo recurriendo a la ironía y al humor, la poesía de Najwan Darwish recorre los villorrios, paisajes, barrios, ciudades y pueblos de una historia tres veces milenaria que guarda en cada uno de sus recodos los restos de una eternidad permanentemente despedazada, como si hubiese un dios subyacente, no nombrado, que se complaciera en hilvanarnos sufrimientos y desgracias.

Es esa presencia casi insoportable, como digo, no nombrada, la que aparece, por ejemplo, en el poema «En Shatila», cuya escena central hace presente de golpe toda la fuerza y el coraje que caracteriza la poesía de Darwish. Los elementos del poema son tan simples como rotundos: «Aquí no hay dignidad», le dice una mujer a su interlocutor en la primera línea del poema, y luego sigue la constatación feroz, inapelable, de que en esas cuatro palabras está dicho todo y, por ende, están dichos los años de agonía, los «ríos de arrepentimientos» de una historia que pareciera dictada por la presencia de ese dios deforme que de existir, lo único que mostraría es que la verdad es la mentira más peligrosa porque se mata y se muere por ella:

Ella lo dice todo

en sólo cuatro palabras.

Ríos de arrepentimiento,
años de agonía que se ahogan
en sólo cuatro palabras.

Y que termina con ese latigazo con que su interlocutor se autorrecrimina mientras se aleja. La escena es sagrada, no por ese dios subyacente, sino porque no hay ser en el mundo que alguna vez no la haya reiterado:

¿Qué te dijo mientras se despedía?
¿Qué le prometiste mientras tú le decías adiós?
¿Cómo pudiste sonreír, indiferente
a la salobre agua del mar
mientras el alambre de púas envolvió tu corazón?

¿Cómo pudiste,
hijo de puta?

Pero ¿qué otra cosa es ese dios no nombrado que permanentemente se deja entrever en la poesía de Najwan Darwish, ya desde el título de este libro, *Exhausto en la cruz* (no importa quién está exhausto en esa cruz; si un dios, un profeta o un ser común y corriente, es alguien que sufre), sino aquella fuerza desgarradora que nos tira de las mangas tratando de retenernos mientras abandonamos?

Nos damos cuenta entonces de que desde la alucinante imagen del mar al cual el poeta quisiera invitar, como un buen vecino, a tomarse un café, imagen con que se inicia el libro en el poema «Monte Carmelo», hasta los versos finales de «Todo», cada línea de *Exhausto en la cruz* es el escenario de una lucha física, a muerte, entre las palabras y lo que ya no podemos decir. No podemos expresar la tensión de ese centímetro que nos aleja de la mujer de Shatila. No existen palabras para nombrar el horror absoluto, para dar cuenta del instante exacto en que el cuerpo de un niño vivo pasa a ser el cuerpo de un niño masacrado, carecemos de imágenes para fijar ese segundo infinitesimal en que alguien se convierte en esos bultos de carne y huesos arrojados al mar por las dictaduras latinoamericanas o en el montón de miembros esparcidos de los palestinos triturados por las bombas

israelíes en los campos de refugiados en Sabra y Chatila. No tenemos conceptos para imaginar qué preguntas, qué recuerdos son los que asaltan a alguien en ese extremo monstruoso en que está siendo muerto por otros hombres, y sin embargo por eso mismo, porque no existen esas palabras hay que gritarlas, para traer a este lado del mundo la porosidad terrible y despiadada de cada uno de esos momentos.

Expulsados del horizonte del lenguaje debemos, no obstante, erguirnos desde esa imposibilidad para volver una y otra vez sobre ese extremo irrepresentable de la muerte en una tierra rebalsada de muertos. Ese es el imperativo moral que carga la poesía de Najwan Darwish. En una historia repleta de palabras inconclusas, de frases rotas a medio camino, de estrofas que no dicen lo que quisieron decir, le ha correspondido a la poesía ser el descomunal registro de la violencia y, paralelamente, el registro no menos descomunal de la piedad. Piedad por todos los difuntos que hemos sido y que seremos, por todas las veces que abandonamos a esa mujer en Shatila (el poema nos dice que tiene sesenta y cinco años) o fuimos abandonados en esos tres mil años en que el soldado encubierto del poema del mismo nombre dejó de escribir poesía y permaneció oculto sin saber que la guerra había terminado, pero que al dejar de escribir no supo que el amor también había terminado y por eso despierta en una tierra rebalsada de muertos. El poema es impresionante, entre otras cosas, porque carece de énfasis, como si mostrara algo que ocurre todos los días:

La última vez que escribí poesía
fue hace tres mil años.
En ese entonces, yo era un soldado encubierto,
un soldado que no sabía que la guerra había terminado
y hoy estoy aquí
tratando de escribir de nuevo.
El polvo de los años es como el polvo de las tumbas.
Emerjo de la tierra como una semilla que germina,
como un capullo que se despliega en la rama,
y como los muertos:
ellos se esparcen a través de una tierra
habitada sólo por muertos.

Como una suerte de desesperada esperanza el poema se abre, a pesar de todo, al pálido vislumbre de un renacer, como esa semilla que germina esparciéndose en la tierra llena de muertos. En un mundo de víctimas y victimarios le ha correspondido al poeta ser la primera víctima, atravesar la tierra de los muertos y del silencio y ser también el primero que se levanta para decirnos que no obstante todo, vendrán nuevos días. A ras de tierra entonces, los poemas de Darwish van reemergiendo desde su propio silencio, señalándonos que nada existiría si no fuera porque la esperanza de un nuevo día está inscrita también en lo más imperecedero del sueño humano.

> Carruajes tirados por caballos animados
> y la melodía de acordeones,
> o autobuses taciturnos
> y parientes que lloran en sus puertas -
> todo es un viaje, querida,
> y aquí estamos ahora, de vuelta.
>
> Lo llamo tierra, y no me avergüenzo.
> Todo es tierra.
> Todo es muerte.
> Todo

Exhaustos entonces en una cruz hecha de escombros y de muerte, de amor y de vergüenza, entrevemos los deslindes de una inmortalidad a la que no podemos sustraernos, de una inmortalidad que nos condena a muerte. Sin embargo, al leer esta poesía uno puede amar esa condena y al hacerlo amar a la tierra entera. Nuestro derrotado estandarte.

LAS OPACAS ESTRELLAS

Y abrazado a sus rodillas le besaba las manos, esas manos terribles, segadoras de hombres que les habían matado a tantos hijos.

... y aunque abajo les estaban matando a sus hijos, era tal su belleza que no pudieron dejar de mirarla.

>

Son dos imágenes de la *Ilíada* y es como si en esas dos escenas estuviera tallado lo más hondo de ese emplasto de sangre, lágrimas, sueños, traiciones e inesperados heroísmos que sin más hemos persistido en denominar lo humano. La primera está en el canto XXIV y en ella el anciano rey Príamo, abrazado a las rodillas de Aquiles, le está rogando que le devuelva el cadáver de Héctor, su hijo. Es una de las escenas más cruciales y conmovedoras de la historia de la literatura y sin embargo nunca debió existir, nunca debió existir la *Ilíada*, nunca debió existir la literatura. La tarea no era escribir poesía ni pintar cuadros, la tarea era hacer de la vida misma una obra de arte y los restos triturados de esa tarea cubren el mundo como si fueran los escombros de una batalla cósmica que se ha perdido. Esos restos son el arte posible; aquella infinidad de poemas, de sinfonías, de cuadros y frescos que desde los cantos homéricos hasta los últimos artefactos de Nicanor Parra repletan los muros y las bóvedas de los museos, las bibliotecas y librerías, las salas de conciertos, y que como pájaros carroñeros incontables artistas, poetas, compositores, van recogiendo y firmando con sus nombres como si cada uno de esos restos no fuera el testimonio más indesmentible de una batalla innumerables veces perdida.

En una de esas batallas, en un pequeño país inverosímil, Chile, en

un amanecer también inverosímil: el amanecer del 11 de septiembre de 1973, fui detenido al llegar a la universidad donde estudiaba, la Universidad Técnica Federico Santa María, y mientras estaba boca abajo con las manos en la nuca, arrojado sobre el pavimento de la avenida colindante, recordé la primera vez que había estado allí. Había sido siete años antes, en la primavera de 1966, y yo estaba en el último año del liceo. Tenía cierta facilidad para las matemáticas y había decidido estudiar ingeniería en alguna de las tres universidades de Santiago. Sin embargo, un profesor me convenció de que viniera a ver esta; tenía la reputación de ser la mejor universidad técnica de Chile y sus becas eran impensables en otras universidades chilenas. Le obedecí sin mayor entusiasmo. Tomé en la mañana un bus interprovincial y a las tres horas, después de una serie de curvas, vi de golpe el imponente edificio recortándose en lo alto de un promontorio. El bus se detuvo un poco más allá y retrocedí hasta la entrada, luego subí las interminables escaleras de piedra y al llegar arriba me impresionó la vista sobre el Pacífico. De verdad los beneficios para los que no teníamos nada eran increíbles, nos daban todo: el alojamiento, la alimentación, los libros, incluso la ropa, pero nada de eso fue lo que contó. Al terminar volví al paradero de la avenida España y a los pocos minutos una estudiante salió de la universidad y se paró a unos metros de mí. Fue sólo un momento, tal vez también me vio, no lo sé, pero en ese mismo instante supe que no tenía otra opción, que la ingeniería, la universidad, los beneficios no me importaban absolutamente nada, porque lo único que me importaba era volverla a ver. Di los exámenes, fui aprobado y entré. La vi recién al cuarto día, cuando ya la angustia de que hubiese sido un espejismo se me hacía insoportable; estaba sentada al pie de un árbol en un paseo que los estudiantes antiguos le hacían a los que llegábamos. A partir de entonces me transformé en su sombra, día tras día, mes tras mes, año tras año, mirándola de lejos, hasta que finalmente un día dejó de ir. Nunca le hablé.

Como decía, lo recordé tirado en el suelo junto a cientos de estudiantes entre el rugido del mar y los culatazos de los soldados. Luego juntos fuimos arrojados unos encima de otros en los camiones militares hasta el molo donde estaban atracados los barcos que serían usados como campos de detención y de tortura. Seríamos al menos mil

en una bodega en la que cabríamos apenas cien y el hacinamiento y el cansancio nos hacía doblarnos unos sobre otros sin que pudiéramos terminar de caber por la falta de espacio. Las paredes de acero del buque nos aislaban completamente y el único contacto que teníamos con el exterior, fuera de las golpizas cuando nos subían a cubierta, era el cuadrado del cielo que, diez metros más arriba, recortaba la escotilla del techo desde donde nos vigilaban. En ese pequeño trozo de cielo se veía amanecer, avanzar la mañana, caer la tarde. En las noches despejadas se alcanzaban a ver algunas estrellas, unos opacos puntos de luz infinitamente lejanos que es como se pueden ver las estrellas desde el fondo de la bodega de un barco. A veces cerraban la escotilla y echaban a andar los motores del barco. La oscuridad era absoluta y sólo sentía la masa multiforme de los cuerpos estrechados con el mío que se deformaban y volvían a formarse como una ameba negra. Nada hay que palpite más que ese amasijo de estómagos, de torsos, de brazos, de piernas, pegados en la más completa oscuridad. Es un latido casi ensordecedor, como si no fuera sólo el presente sino que fuese el pálpito de la humanidad entera confinada en la bodega de un barco.

Entre las incomprensibles razones por las que se escribe, esta podría ser una. Pero yo no hubiese querido escribir poemas, lo que hubiese querido es que no existiesen las causas que llevan a los seres humanos a escribir poemas. Hay un canto infinitamente superior a todos los cantos de Homero y es que los cantos de Homero jamás hubiesen existido porque eso habría significado que los extremos de la violencia y de la locura de los que ese poema tuvo que dar cuenta nunca sucedieron. A diferencia de las sombras que creen haberlos escrito, esos restos a menudo sobrecogedores que llamamos poemas no aspiran a la inmortalidad sino al olvido, al sueño de que, absuelta finalmente de la condena de tener que testificar los actos humanos, la poesía, tal como la entendemos, se disuelva en un mundo que ya no la requiere porque el mundo mismo, cada segundo de él, ha pasado a ser el poema. A esa distancia entonces que media entre el poema que escribo y el horizonte final de la vida como la más grande obra de arte, es a lo que he llamado «la adversidad».

Es la primera imagen, la segunda creo haberla tomado de un ensayo

sobre la *Ilíada*, pero he leído varias veces el poema y no he podido encontrarla, al menos no la he encontrado textualmente. Es esta: amontonados sobre los sitiados muros de Troya, entre pavorosos llantos y gritos, una multitud mira horrorizada cómo apenas unos metros más abajo los griegos están masacrando a los suyos. Las mujeres chillan mirando a sus esposos caer despedazados, los viejos a sus hijos, los hijos a sus padres, cuando en eso hace su aparición Helena, la causante de todas las desgracias, y aunque abajo estaban masacrando a sus hijos, era tal su belleza que todos levantaron los ojos para mirarla. Detenidos entonces sobre los muros de una ciudad desde hace tres mil años permanentemente sitiada y permanentemente destruida, la historia de la poesía es el gran catastro de la desdicha y de los incontables nombres que toma la adversidad: Helena, Paris, Menelao, Héctor, Andrómaca y las cenizas de sus palacios arrasados: Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Bagdad, Gaza, Alepo.

Hablo entonces de esa resistencia instalada en el corazón de las cosas que nos impide la dicha y que, como un vaticinio o una constatación, parecía ya instalada en el primer verso del primer poema de una historia que también nos incluiría: «Cólera, canta oh diosa la de Aquiles hijo de Peleo». No dice diosa canta la belleza, el heroísmo, la compasión de Aquiles. No; dice canta la cólera. Y la cólera es la cólera. Cómo se podría escribir algo así si no fuese porque es el correlato de una furia que no ha cesado ni un segundo; en este momento, en algún lugar, hay una ciudad que está siendo bombardeada, hay un barrio que está siendo arrasado, y es la permanente reiteración de esa violencia la que pareciera mostrarnos que no hemos salido de la época homérica. Más aún, es como si cegados en un amanecer lleno de sangre, toda esa amalgama de tiempos contrapuestos, de visiones, de avances y oscuridades que sin más llamamos Antigüedad, Medioevo, Renacimiento, modernidad, no fuesen más que los retazos de un sueño repetido una y mil veces donde la vista de Troya y de su inminente destrucción era también el anuncio de las infinidades de Troyas que aún le aguardaban al mundo.

Esa violencia extrema entonces: la de un viejo rogando que le devuelvan el cadáver de su hijo, y ese límite inenarrable de la belleza, el de esos instantes en que tus ojos se quedan pegados en sus ojos, es

lo que sobrevive de esos escombros que llamamos poemas. Análogamente a lo que los astrónomos llaman la «materia oscura», vale decir, aquella energía presente en el setenta por ciento del universo, de la cual ignoramos todo, pero sin la cual nada es explicable, las distintas épocas se caracterizan más por su inconcebible, es decir, por aquello que le está radical, completamente vedado pensar, que por sus logros o aciertos. El estado de lo humano no se puede medir por lo bien que están los que están bien; sino por lo mal que están lo que están mal. En este minuto, en algún lugar están bombardeando una ciudad, en alguna prisión clandestina alguien está siendo torturado hasta lo indecible, en este segundo un niño está apagándose víctima de la desnutrición y del hambre, y sin embargo el solo hecho de poder mirar, escuchar, sentirnos, diariamente nos muestra un desenlace increíble: que ese interminable montón de vísceras, lágrimas, sueños, pesadillas e inesperados heroísmos que llamamos humanidad renace diariamente al despertar. Si no fuese así lo normal sería el suicidio.

Un poeta aún joven y sin duda muy bueno, planteó que quien no era capaz de escribir un soneto no era un poeta. Quisiera creerle, yo mismo he escrito decenas de sonetos, ninguno desgraciadamente que iguale a los de Francisco de Quevedo, por lo que los he roto sin piedad. Ignoro si este poeta lo ha logrado, pero me temo que su requisito no es suficiente. No se trata de escribir o no un soneto, se trata de matar a un hombre. Quien no es capaz de matar a otro hombre no será jamás un artista: pero quien lo hace es un aborrecible asesino. En ese borde habita el arte.

En un mundo de víctimas y victimarios, ese montón de ruinas, de escombros triturados que llamamos poesía es la esperanza de lo que no tiene esperanza, es la posibilidad de lo que no tiene absolutamente ninguna posibilidad, es el amor de lo que no tiene amor. Quemada en ciudades que siguen ardiendo para siempre, triturada en sagas que jamás debieron haber existido, en cantos que nunca debieron haber sido cantados, en tragedias que debieron evitarse, la poesía ha sido mi militancia en la construcción del paraíso, aunque absolutamente todas las evidencias que tenemos a mano nos indiquen que ese propósito es una locura.

Vuelvo a la Universidad Técnica Federico Santa María. Esos dos instantes se me funden: la imagen de un hombre aún joven con la cara aplastada contra el pavimento que entre patadas recordaba las circunstancias que lo habían llevado hasta allí y la de un estudiante secundario que en ese mismo sitio, en la misma avenida al borde del mar, súbitamente arrasado por el amor, mira a una estudiante sin saber, como lo sé yo ahora, que allí estaba todo el pudor, toda la cobardía y la temeridad, el sueño, los fracasos, alegrías y renuncias de lo que sería su vida. Creo que esas imágenes sobrepuestas; la de un hombre que está siendo reventado a culatazos y la de ese mismo hombre más joven que arrasado, doblado de amor, mira de lejos a alguien sin siquiera atreverse a decir su nombre, son la base del equívoco que he llamado «mi poesía».

Es el amor del que hablo. Yo no sé hablar de otra cosa, ese es mi único tema. Todos mis poemas o, mejor dicho, esas hojas que he recogido entre las ruinas, son poemas de amor. No me es posible avanzar mucho más. Pero en una imagen que seguramente le pertenece al desvarío, me ha parecido percibir ese cielo colmado por las estrellas del amor nuestro.

Me refiero a las opacas estrellas que desde hace cincuenta años continúo mirando desde el fondo de un barco, en mis pesadillas, en mi horror, en mi amor y en mi esperanza.

LA CONSTELACIÓN DE LOS CAÍDOS

> ¿Y dónde estabas tú cuando yo levanté los cimientos de la tierra y las estrellas matutinas se despertaron cantando al unísono?

Es Dios respondiéndole a Job y la vastedad y la sobrecogedora belleza de la imagen me hacen creer que, efectivamente, Dios existe porque sólo un Dios podría escribir así. En todo caso si fue Dios el autor no cabe duda de que eso lo escribió en el desierto de Atacama. Es la región más transparente del mundo y en las noches el cielo estrellado resplandece con una cercanía e intensidad tal que, más que a la realidad, pareciera pertenecerle a la alucinación. Más acá, como si en efecto fuera la cara abyecta de una alucinación, las estrellas recortan los escenarios de un crimen inextirpable. Abruptamente el fulgor radiante del cielo cuajado de estrellas adquiere el tono más opaco de la sangre. La escena —las estrellas, el crimen inextirpable— está adelantada en una carta escrita en la cárcel de Calama: «Espero que se respeten las normas en cuanto a que la pena empieza a cumplirse desde que uno está en prisión con lo que ya tendría 15 días cumplidos. Espero que vengas hoy en la tarde. Te adoro. Y quiero muchísimo al enanito rubio. Y que podríamos casarnos aquí en la prisión [...]».

El 19 de octubre de 1973, tres días después de escribir esa carta, Carlos Berger fue sacado de la cárcel de Calama y ejecutado junto a otros veinticinco detenidos por la Caravana de la Muerte. La carta iba dirigida a su esposa, Carmen Hertz. A no más de ochenta kilómetros de la cárcel, hoy se yerguen los gigantescos radares del proyecto ALMA, el observatorio astronómico más grande del mundo, y podemos imaginar la impavidez de los crímenes recortándose contra el cielo infinitamente estrellado.

Porque el hecho es que los crímenes que aquí se cometieron son también la memoria de los crímenes que se pudieron evitar, por lo que nadie está exento de la feroz denuncia del pasado. Eso es lo que implica ser parte de la humanidad, y si podemos hablar de derechos humanos, de los derechos inalienables de absolutamente todos los individuos que la componen, es porque uno de los hechos más rotundos de estar vivos es que las consecuencias de los actos individuales jamás escapan de su dimensión colectiva y que los actos colectivos siempre tienen una resolución individual. Al contrario entonces de la afirmación de que la poesía es un acto solitario, el hecho es que nadie escribe solo, se escribe con la totalidad de la historia y si la escritura de un poema es un acto íntimo lo es sólo porque nada es menos íntimo que la intimidad. En ella todo se entrecruza: el café que me estoy tomando, el recuerdo y por tanto los remordimientos que se agigantan en la noche (la noche, nodriza de la culpa, como se la nombra en una cita que tal vez soñé), las derrotas, la respiración de quien duerme a tu lado, los exilios, las esperanzas y el vislumbre de algo que pudiese acaecer.

En otras palabras, en ese entramado de nervios y sangre que persistimos en denominar lo humano, cada uno de nosotros es el asesino de todos los asesinatos y el asesinado de cada uno de ellos. No estamos concernidos sólo en nuestras faltas y yerros, sino en todas las faltas y yerros que se han cometido desde el comienzo del mundo y que continúen cometiéndose hasta que se cumpla el último atardecer. He descrito ese atardecer. He visto sus pozas de sangre hundiéndose en la noche y al mismo tiempo he sentido el pulso de una historia paralela, de una solidaridad y justicia también inconmensurables. Un poco más allá un hombre acaba de tomar de la mano a su enanito rubio y vuelve de la muerte, resarcido a través de un mundo que ya no precisará de los recordatorios porque habrá abolido para siempre las causas del horror.

Pero aquí me interrumpo; había comenzado con las imágenes de las estrellas de Atacama y el caso de los asesinados por la Caravana de la Muerte, pero no logro dar con el tono de lo que quiero decir y siento que me diluyo en fantasmagorías. Salgo para distraerme un rato y alguien me pregunta si he firmado la petición a la Unión Astronómica

Internacional por el proyecto de las estrellas y que la primera firmante es Carmen Hertz. No puedo creer lo que escucho y vuelvo a mi casa. Enciendo el computador y doy con la página. El proyecto consiste en ponerle a veintiséis estrellas el nombre de cada uno de los veintiséis ejecutados en Calama por la Caravana de la Muerte. El proyecto se llama «Constelación de los caídos» y es la idea más bella que he escuchado en mi vida. Por un segundo pienso que se me debería haber ocurrido a mí, pero inmediatamente me castigo por mi presunción. Siento que si no cierro los ojos con fuerza voy a ponerme a llorar. Estoy profundamente conmovido: sus nombres, sus amados nombres en las estrellas.

SOBRE UNA GACELA MUERTA

La teoría del big bang nos dice que el cielo que miramos es en gran parte un cielo difunto. Las estrellas que vemos pueden haber desaparecido hace millones de años y hay otras cuya imagen todavía no nos llega. Vivimos mundos paralelos y la certeza del progreso se parece cada vez más a la nostalgia. Es como si el largo derrotero que va desde las primeras cosmovisiones hasta las últimas teorías astrofísicas obedeciera sólo al descubrimiento de un recuerdo. Por qué no. La noche constelada que miramos tiene millones de millones de años de antigüedad y debo presumir que hubo otros momentos, me refiero a lo humano, en que esa antigüedad inmemorial fue percibida como un gran presente o, por lo menos, como un presente más cercano.

Desde los relatos de la pérdida del paraíso en el Génesis bíblico y del nacimiento del espacio tal como se narra en la *Teogonía* de Hesíodo, el lenguaje aparece como el único medio para salvar en parte un extravío irremediable. En Hesíodo ese extravío está marcado por un grito: Urano, el cielo, yacía pegado sobre la tierra, Gaia, copulándola sin descanso, por lo que los hijos no tenían por dónde nacer. Uno de ellos, Cronos, desde el interior obturado de la vulva de la madre le cercena el miembro a Urano, quien, gritando, se separa para siempre de la tierra, dando así origen a la distancia. Perdimos una unidad primordial y el espacio emerge como consecuencia de una condena y de una mutilación. Las palabras serán entonces el eco de ese grito primigenio. Ellas serán el puente que cruce la maldición de la distancia, pero a costa de recordar permanentemente esa condena y cercenamiento. No somos uno; debemos hablar:

> La gacela que tú heriste vino a morir
> bajo los tamarindos
> cerca del redil donde las mujeres
> lavan sus ropas.
> La encontramos al atardecer

de regreso a nuestras tiendas
aún estaban suaves sus miembros
y sus párpados no cubrían totalmente
sus largos ojos tristes.
En el asta de la lanza clavada en su flanco
reconocí tu marca.
¿Seré yo como la gacela?, respóndeme, por Dios,
oh tú cuya mirada ha herido mi corazón.

Es un poema recopilado por Ernesto Cardenal en su *Antología de la poesía primitiva*. La voz anónima que lo compuso no lo estampó en textos porque su pueblo, la tribu nómade de los tuareg del África del Norte, no requería de ellos. No obstante, no son tantas las cosas en el mundo que pueden mostrarnos ese grado extremo de la finura, un gemido de una profundidad tal. Lo que impresiona en esa corta historia no es sólo su vigencia, sino comprobar el hecho de que si bien es probable que las modalidades del amor entre dos seres humanos cambien con el tiempo, con las diversas circunstancias históricas y sociales, lo que no cambia son las penas de amor. El amor mismo puede ser distinto en diferentes épocas, en culturas opuestas, pero no su dolor, no la pérdida que sentimos frente a su fin.

Y es así porque en cada pasión negada, en cada abandono o muerte, el sobreviviente no hace sino repetir el eco del grito con que el cielo se separó de la tierra. Cada amor contrariado es así el medio por el cual se va reiterando un mito; sus gemidos nos muestran el eco de las mismas estrellas difuntas. Sólo en ese sentido las palabras que aquí ensayo no son ajenas a los relatos de la pérdida del paraíso y del nacimiento del lenguaje. Por otra parte, ningún poeta contemporáneo podría afirmar que una composición suya es superior a ese poema «primitivo», como ningún dramaturgo de nuestro tiempo podría asegurar que alguna de sus obras muestra un conocimiento más hondo del hecho humano que el que revelaron los trágicos griegos o las narraciones orales que se cuajaron en la *Ilíada*. La física moderna es de esa manera sólo un modo de la poesía. En todo caso, indiferente del todo a la equívoca noción de progreso, un cielo de estrellas extinguidas, de quásares en gestación, de agujeros negros, nos revela una violencia y un arrebato que estaban descritos en ese mito augural narrado por Hesíodo.

Porque una época, más que por sus aciertos o logros, se caracteriza por su inconcebible, por aquello que le está radical, absolutamente vedado de pensar. Es análogo a lo que los astrónomos llaman la «materia oscura», vale decir, aquel elemento inmensamente presente en el universo y sobre el cual se ignora absolutamente todo. Pero hablar es ya una forma de repetir lo impensable, de encontrarse con esa materia oscura, y en apenas tres líneas el poema tuareg nos pone frente a ese límite ensordecedor. Son los versos que describen los inmensos ojos de la gacela muerta que los párpados no alcanzan a cubrir totalmente:

> aún estaban suaves sus miembros
> y sus párpados no cubrían totalmente
> sus largos ojos tristes.

Imagino entonces esa transparencia amarillenta y viscosa de unos ojos muertos, esa pared infinitamente delgada que separa para siempre lo que hace un segundo estaba vivo y que ahora está muerto. Entiendo la palabra «triste» y veo esa mirada fija que aún está diciéndonos algo, un remanente que quedó de su vida, pero que ya es una sentencia muda. Veo el cielo y ese cúmulo innumerable de estrellas, su muerte, su presencia difunta, y es la misma mirada, la misma viscosidad que se nos devuelve en todo. Leo el poema desplegado sobre la página y es también ese cielo difunto, letras igual que estrellas muertas sobre el fondo pegajoso. Me parece entonces vislumbrar por qué un hombre antes de matarse pintó unas estrellas desorbitadas y enormes rodando sobre el cielo nocturno. Leo su muerte inminente y que ahora nos llega solo como un dato, como una biografía. Son solamente los ojos de una gacela que acaba de morir; sin embargo, el cosmos, el cosmos entero se hace presente, y recuerdo que hubo un grito, un cercenamiento original, que nos separó condenándonos a la distancia, al pensamiento, a las palabras.

Es esa la nostalgia. Los inmensos observatorios, los satélites, las sondas que enviamos al espacio están indagando simplemente el porqué de una gacela muerta.

DONDE CULMINA EL SUEÑO, DONDE EL AMOR CULMINA

> Eres la noche, esposa: la noche en el instante
> mayor de su potencia lunar y femenina.
> Eres la medianoche: la sombra culminante
> donde culmina el sueño, donde el amor culmina.

He venido repitiendo esas líneas casi como un mantra, como un pulso que me late tras la sien sin dejarme. Es el comienzo de «Hijo de la luz y de la sombra» de Miguel Hernández, uno de los más grandes poemas escritos en castellano, y he querido recordarlo aquí como un testimonio ante ustedes y ante todos los poetas de España y Portugal, de mi admiración, de mi gratitud y de mi reconocimiento.

Agradezco hondamente la distinción que me han conferido al otorgarme el Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía, que lleva el nombre de su Majestad, y también deseo expresar mi gratitud a la Universidad de Salamanca y a Patrimonio Nacional. Es un honor que entiendo como un homenaje al gran río de la poesía del cual todos no somos sino pequeños eslabones. Recibo entonces este premio con alegría, orgullo y, al mismo tiempo, con pudor y vergüenza. Es demasiado todo lo que no hemos hecho, todo lo que no estamos alcanzando a hacer, todo lo que debimos entregar y que tal vez ya no entreguemos.

Vengo de un país de desaparecidos que hoy se ha volcado fervorosamente a las calles en su lucha por recobrar su dignidad y la poesía es parte de esa lucha. No se devolvieron los cuerpos, es decir, no se le devolvió a la esposa el cuerpo de su esposo, no se le devolvió

al niño pequeño el cuerpo de su padre, no se le devolvió al anciano el cadáver de su hijo, y fueron los poetas quienes debieron descender a la tibieza de la tierra que acogió esos restos, a las espumas del mar que meció esos cuerpos quebrados, a la piel reseca del desierto que preservó esos torsos rotos, y restaurar las palabras que ellos no alcanzaron a decirnos ni a decirse. Le correspondió a la poesía cumplir con las exequias de los ausentes, sancionar sus vidas y enterrar en las tumbas del lenguaje lo que los vivos debían haber enterrado en las tumbas de sus muertos.

No se me escapa el terrible momento que el mundo está atravesando, por lo que les agradezco doblemente el que se haya realizado esta ceremonia de cuerpo presente. Son, lo sabemos, centenares de miles de muertos, más la secuela de miseria, injusticias e inequidades monstruosas que la pandemia ha revelado en toda su pavorosa evidencia. Asomándonos desde los bordes de la vida, desde su tumefacción y sus heridas, hemos muerto en cada cuerpo que muere, hemos enmudecido en cada uno de estos finales silenciosos, sin abrazos, sin ilusiones, y en lo más oscuro del dolor y de la pérdida, con los ojos llorosos, hemos entrevisto también la trama de un amor incancelable instalado en el corazón mismo de la tierra. De esta tierra que a pesar de todo nos ama.

Lloramos, nacemos, caemos en batallas que no eran nuestras, miramos los deslindes cada vez más nítidos de las capitales del dolor, como las llamó Paul Eluard, y entendemos que si el amor culmina es porque nos fue dada esa piedad por cada detalle del mundo, por esa hoja que cae y por esa hoja que brota, por el olor que deja la lluvia en los árboles, por ese ser que nace abrazado a la cruz de su cuerpo que es el mismo cuerpo en el que morirá crucificado.

En un mundo de víctimas y victimarios, la poesía es siempre la primera víctima, pero es también la primera que se levanta desde su propia muerte para decirnos a los sobrevivientes que, no obstante todo, vendrán nuevos días. He intentado describir esos nuevos días y esa es quizás la única razón por la que estoy aquí. He imaginado largas sagas alucinantes, poemas interminables que se me borraban como polvo en los dedos en el momento de escribirlos; he visto el Pacífico suspendido sobre las cumbres de los Andes y cuadrillas de aviones

dibujando con líneas de humo en el cielo el rostro mi madre Ana Canessa, que a los 96 años sigue escuchándome; he recordado la cara de alguien que no puedo recordar: la de mi padre muerto a los 31 sosteniéndome un segundo más entre sus brazos. He entrevisto desiertos enteros escritos y países hechos de amor y de muerte donde me encuentro con quienes amé y que tal vez me amaron, antes de esfumarse en sueños incomprensibles. Me he roto, he intentado cegarme tal vez con el sueño de que podría así fundirme con el país arrasado y retener por más tiempo las manos de mi amor desaparecido entre las mías, pero mi amor no ha sido suficiente. Me he entregado, allí están mis libros, mis afectos y desafectos, pero mi entrega no fue bastante y no sé si alcanzaré a soñar las imágenes y las palabras finales que todo poeta le debe al mundo.

Acosados por la deriva de una historia de la que todos somos parte y que no ha cesado de exhibir su violencia, su impiedad, su crueldad, su indiferencia: en este minuto hay una balsa con inmigrantes naufragando, en este minuto hay alguien que muere frente a una frontera cerrada, en este minuto, en algún lugar, hay una ciudad que está siendo bombardeada, y entendemos entonces que la tarea no era escribir poemas, ni pintar cuadros, ni componer sinfonías, sino hacer de la vida una obra de arte, el más vasto y hermoso de los cantos, la única gran sinfonía frente a la cual valía la pena luchar y morir. No fue así y ese fracaso lo arrasa todo. No construimos el Paraíso. No hicimos de este mundo un Nuevo Mundo, no fue La Vida Nueva.

Pero es precisamente ese Paraíso, ese Nuevo Mundo, esa Vida Nueva, la razón de ser de todos los poemas, de cada verso, de cada una de sus sílabas y letras. Cada uno es el puerto de llegada de un río inmemorial de difuntos que terminan en nosotros y donde nuestras palabras vivas van recogiendo el coro infinito de las palabras muertas. Puede que no sea más que un desvarío, pero he llegado a creer que la historia de una lengua es la historia de las infinidades de seres que yacen en cada sonido que hablamos, y cuando volvemos a usar esos sonidos, esas pausas, esos acentos, les estamos dando a ese mar antiguo de voces los sonidos de un nuevo día. Hablar es hacer presente a los muertos. Una lengua antes que nada es un acto de amor, ella es el «Amor constante más allá de la muerte» de Francisco de Quevedo, y

nos sobrepasa infinitamente porque es la única resurrección que nos muestra el mundo.

Morimos en nuestras lenguas madres y volvemos a nacer en ellas. Esa es la demencial apuesta de la poesía. Ella no puede derribar una dictadura ni curar una pandemia, pero sin la poesía nada es posible porque la esperanza de un nuevo día está inscrita en lo más imperecedero del sueño humano. Vislumbramos entonces los contornos de una solidaridad y justicia también inconmensurables pronunciando las palabras que sólo nuestros poemas conocían, que sólo nuestra sed, que sólo nuestra hambre de amor conocía. Sucesivas muchedumbres mirarán las imágenes de este tiempo y se preguntarán por esta época bárbara y feroz. Nada quedará allí de nosotros y sin embargo algo de nuestros ojos muertos estará mirando a través de esos ojos vivos. Intuimos así que tal vez la única realidad que existe es aquella que se ve entre las lágrimas: esa iridiscencia del mundo que sólo pueden captar los ojos que lloran. Como si nos llamaran desde esa bruma adivinamos los contornos aún borrosos del otro, de su cara cubierta que se acerca como si quisiera besar nuestra cara cubierta sólo para confirmarnos que estrechar la vida de otro entre tus brazos y ser estrechado por la vida de otro entre sus brazos, contiene lo crucial; el dolor, el fervor y la maravilla a veces desesperada de la existencia.

Hemos arrastrado así mundos tras mundos, pero nuestro amor no ha sido suficiente. Hemos escrito con mis compañeros parte quizás de los más grandes poemas de nuestra generación, pero los grandes poemas sólo cuentan si son un pretexto para la bondad, porque sólo desde esa bondad la poesía estará cumpliendo con el único papel que le da sentido: celebrar la vida, llorar la muerte, e imprimir sobre los martillados rostros de lo humano, los rasgos aún inimaginables de una nueva eternidad. Porque un poema sólo existe si puede resistir el vendaval de la eternidad y una de sus condiciones más insoslayables (y crueles) es que no puede sino ser extraordinario. No hay poemas pequeños; no existe la poesía intimista, como no existe la poesía social, ni la poesía exteriorista, ni la poesía experimental, ni la antipoesía. La única poesía que existe es aquella que puede ser musitada frente a un ser que muere o leída en voz alta frente al mar.

Hablo entonces del dolor y de un lenguaje de ángeles que estará o

no estará esperándonos, que escucharemos o no escucharemos, que es el lenguaje de los que se encuentran, de los que sólo pueden abrazarse, de los que no tienen otra posibilidad en este mundo que la de abrazarse, más allá de las pandemias, más allá de la vida, más allá de la muerte. Una humanidad no es nada sin eso. Incluso sin el sueño de eso. No es más que una simple constatación: no podemos ahora abrazarnos, pero nada persiste ni nada vive fuera del abrazo. Ser un ser humano es tener de tanto en tanto la posibilidad de recordarlo, ser un criminal, un dictador o un genocida es darse de tanto en tanto la posibilidad de olvidarlo.

Termino entonces este agradecimiento con mi abrazo, con la culminación de mi amor, con mi vida, con mi noche, con mi sueño y mi despertar.

ORIGEN DE LOS TEXTOS

«Poesía y nuevo mundo», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 155-172

«Anotaciones sobre los cantos», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 19-22

«Walt Whitman, camarada nuestro», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 27-36

«El poema imborrable», versión preliminar publicada en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 711, septiembre de 2009, pp. 11-16

«Cuadros como velas de barcos», reproducido en Marilú Ortiz de Rozas y Ramuntcho Matta, *Mattascopio. Roberto Matta y el universo*. Santiago: Ediciones UC, 2013, pp. 67-84

«La cruz y la nada», en *Estudios Públicos*, núm. 64, primavera de 1996, pp. 195-214

«El mar, la luz, la ira», texto leído en el XIII Festival Internacional de Poesía de Granada (Nicaragua), 2017

«El tratado del llanto», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 69-76

«A pleno día», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 68-72.

«A plena noche», en *Son importantes las estrellas*.Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 73-74

«Doblada de amor», presentación de *Poesía* de Violeta Parra (Editorial Universidad de Valparaíso, 2016). Fundación Violeta Parra, 29 de julio de 2016

«El grafiti más bello del mundo», *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 121-124

«¿Con qué puedo abrazarte?», publicado como «Borges, Van Gogh» en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 49-56

«La ferocidad de un tiempo breve», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 99-103

«Pablo de Rokha y la sangrienta paradoja de la escritura», en Pablo de Rokha, *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2011

«Los excluidos», en *Revista UDP*, núm. 5., julio de 2007, pp. 17-23

«Una posible, hipotética absolución», prólogo a Germán Marín, *Círculo vicioso*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2015

«La resurrección revisitada», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*.

Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 145-154

«Contra la traducción», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 121-127

«Eduardo Anguita y el dios de la lengua», en Braulio Fernández Biggs/Marcelo Rioseco (eds.), *Anguita 20/20*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2012, pp. 183-187

«Para mí que usted no es de la Isla de Pascua», presentación del libro *Martínez Total* (Editorial Universitaria, 2016), 23 de junio de 2016

«Nicanor Parra: príncipe y mendigo», *El Mercurio*, 2 de diciembre de 2004, pp. E4-E5

«Los perros de la soledad», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 138-141

«Un ejercicio de resurrección», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 37-46

«El nuevo *Cantar de los cantares*», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 107-112

«Las cartas de amor de Mariana Alcoforado», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 113-120

«Esa mujer va herida y la muerte lo sabe», presentación de *Black out* de María Moreno (Random House, 2017), abril de 2017

«La noche irrepresentable», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Uruguay, núm. 9, 2014, pp. 15-21

«Vendrá la muerte y tendrá tus ojos», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, pp. 166-168

«Los poemas muertos», en *Los poemas muertos*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2014

«Son imágenes, alas, soledades», prólogo a Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. Santiago de Chile: Lumen, octubre de 2019, pp. 7-12

«Son importantes las estrellas», discurso pronunciado al recibir el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, 14 de julio de 2016 (publicado como *plaquette* en edición no venal por Penguin Random House, 2016)

«Dos anotaciones sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 11-13

«Golpeando las puertas del cielo», *El Mercurio*, 2 de julio de 2006

«Sobre la tortura: una bomba programada, de Bob Brecher», en Bob Brecher, *Tortura: una bomba programada*. Madrid: Editorial Altamarea, 2023

«Notas para un futuro exterminio», inédito.

«La enloquecedora posibilidad de la dicha», *El País*, 9 de mayo de 2022

«Los ojos de los poetas muertos», en José Carlos Rovira y Abel Villaverde (eds.), *Escrito sobre España. Pablo Neruda*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2023

«Nuestro derrotado estandarte», en Najwan Darwish, *Exhausted on the Cross*. New York: New York Review of Books, 2021

«Las opacas estrellas», una versión preliminar fue leída en la ceremonia de investidura como Doctor *Honoris Causa* en la Universidad Técnica Federico Santa María, 6 de noviembre de 2015

«La constelación de los caídos», en *Son importantes las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2018, pp. 199-204

«Sobre una gacela muerta», en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, pp. 183-189

«Donde culmina el sueño, donde el amor culmina», discurso pronunciado al recibir el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana el 25 de noviembre de 2020. Publicado en Revista Altazor: https://www.revistaaltazor.cl/discurso-deraul-zurita-en-la-entrega-del-premio-reina-sofia/

1 «Anotaciones sobre los cantos».Todas las citas, salvo mención en contrario, remiten a textos reunidos en este volumen.

2 *Está amaneciendo y yo me marcho papá. Hondo*
Es el pozo del tiempo. Las montañas siguen
Tapadas y a lo mejor por fin llueve ¿te imaginas
Las rompientes reventándose de nuevo sobre
Estos pedreríos papá? Nunca me dices nada papá.

(En: *Zurita*. Santiago: Ediciones UDP, 2011.)

3 «El poema imborrable».

4 «Poesía y nuevo mundo».La misma idea en «Anotaciones sobre los cantos».

5 «Poesía y nuevo mundo».

6 «A pleno día».

7 «La ferocidad de un tiempo breve».

8 «Nicanor Parra: Príncipe y mendigo».

9 «Eduardo Anguita y el dios de la lengua».

10 Ídem.

Edición en formato digital: abril de 2023

Av. Andrés Bello 2299, Oficina 801, Providencia, Santiago, Chile.

Diseño de la cubierta: Penguin Random House /Portada Julio Valdes/
Diagramación Alexei Alekin/

ISBN: 9789566045960

Conversión a formato digital: www.acatia.es

www.penguinlibros.com